STUDII EMINESCOLOGICE
6

Volumul *Studii Eminescologice* este publicația anuală
a Bibliotecii Județene „Mihai Eminescu” Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată
şi Teoria Literaturii / Estetică a Universității „Al. I. Cuza” din Iaşi

Inițiatorul colecției: Ioan Constantinescu
Volum îngrijit de Lucia Cifor

CASA DE EDITURĂ „ATLAS-CLUSIUM” SRL

ROMÂNIA, 400133 CLUJ-NAPOCA, Piața Unirii 1/1
telefax +40-264-596940
e-mail: clusium@cluj.astral.ro

ISBN 973-555-413-5

STUDII EMINESCOLOGICE

6

Coordonatori:
Viorica S. CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU

CLUSIUM
2004

Lector: Corina MĂRGINEANU

Coperta şi tehnoredactare:
Lucian ANDREI

Hermeneutică

Ipoteze pentru o nouă interpretare a poemului „Luceafărul”

Lucia CIFOR

În calitate de moştenitori direcți ai secolului XX, supranumit pe bună dreptate „secolul hermeneuticii”, şi de locuitori ai postmodernității – o epocă nu doar a relativismelor de tot felul, ci şi una a pluralității şi a receptivității față de Tradiție şi de tradiții –, ni s-a părut că avem sarcina, de nu datoria, de a-l reinterpreta pe Eminescu de pe pozițiile epistemologice ale timpului nostru, departe de idiosincraziile manifestate în diferite epoci față de anumite grile de lectură, de notorietate fiind prohibirea anumitor lecturi metafizice şi/sau teologice. Şi aceasta, pentru simplul motiv că nu-l putem face actual pe Eminescu fără a fi noi înşine participanți la constituirea actualității, adică la curent cu ceea ce in-formează astăzi „conflictul interpretărilor” (în termenii lui Ricœur) suscitate de opera poetului. Succint prezentînd lucrurile, Eminescu nu poate fi contemporanul nostru atîta vreme cît noi nu sîntem ai timpului nostru. Nu în Eminescu, în opera sau în crezurile lui se găseşte cauza pretinsei sale inadecvări, ci în deficiențele sau în insuficiențele noastre de situare în cultură, un spațiu prin excelență plural şi dialogic, spațiu revendicat şi de spiritul pozitiv şi creator al postmodernității. În treacăt fie spus, postmodernitatea nu trebuie echivalată cu postmodernismul – curent literar – şi nici nu trebuie redusă la nihilismul său caracteristic, prea adesea exhibat drept trăsătura dominantă de către cei puțin dispuşi să studieze fenomenul în integralitatea lui.

În acest perimetru al deontologiei culturii am dorit să înscriem proiectul lucrării de față, lucrare situată în prelungirea unor cercetări anterioare, modelate de finalități teoretice (şi hermeneutice) diferite, după cum se poate vedea din lucră-

rile publicate[1], la care se adaugă volumul de articole redactat la noul *Dicționar al limbajului poetic*[2]. Titlul exact al lucrării noastre este *„Luceafărul" – o replică eminesciană la problema Întrupării,* reprezentînd o secvență, care ne apare drept centrală, dintr-un demers hermeneutic mai amplu, axat pe relevarea aspectelor şi formelor de înțelegere şi de valorizare, prin simboluri cel mai adesea, a sacrului şi/sau a religiozității eminesciene. Acest demers hermeneutic este eficient, din punctul nostru de vedere, atîta timp cît se menține în spațiul de fuziune a mai multe orizonturi de interpretare, furnizate de tot atîtea tipuri de lectură: de la lecturile stilistico-poetice şi lingvistico-retorice la critica genetică, hermeneutica simbolurilor, fenomenologie, hermeneutica ontologică şi fundamentală, legată în principal de Martin Heidegger şi Hans-Georg Gadamer, pînă la hermeneutica creştină în versiunea lui Paul Ricœur. Pluralitatea lecturilor este, în cazul operei lui Eminescu, o exigență fundamentală, impusă de dialogismul intens al unei opere care a creat *tradiție* şi *tradiții*, nu numai la nivelul dezvoltării formelor literare, mai cu seamă a celor poetice, ci şi la nivelul a ceea ce astăzi am putea numi, cu o formulă generală, *studii literare,* de la contribuțiile de critică şi istorie literară, la stilistică, poetică, lexicografie şi lexicografie poetică, studii de versificație şi pînă la critică genetică şi arhetipală, psihocritică, sociocritică şi hermeneutică. Pe de altă parte, aşa cum a demonstrat o mare parte a eminescologiei, opera eminesciană este ceea ce este şi prin forța de a sintetiza o sumă de tradiții cultural-literare mai vechi şi mai noi, pe care le impune într-o limbă anume construită să le încapă. Poematizarea unor conținuturi de gîndire şi de trăire specifice spiritualității locului, dar neadaptate sensibilității moderne a contemporanilor, precum şi a unora cu totul străine de spiritul locului, dar nu şi de *Zeitgeist*-ul european, a însemnat crearea unei limbi apte să le exprime şi să stimuleze

---

[1] Cf. Lucia Cifor, *Poezie şi gnoză*, Timişoara, Editura Augusta, 2000 şi *Mihai Eminescu prin cîteva cuvinte-cheie*, Iaşi, Editura Fides, 2000.

[2] Este vorba despre *Dicționarul limbajului poetic eminescian*, proiect de cercetare aflat în derulare la Facultatea de Litere a Universității „Al. I. Cuza" din Iaşi, sub coordonarea prof. dr. Dumitru Irimia.

dezvoltarea lor. Marele merit al lui Eminescu este, chiar din această cauză, *creația de limbă*. Prin *creația de limbă* înțelegem mai cu seamă *lingvisticizarea unor experiențe ale lumii în spațiu românesc şi în haină românească*, altfel spus, aducerea la cuvînt, pentru prima dată în limba română, a unor conținuturi spirituale şi filosofice ignorate pînă atunci ori mai puțin sau deloc cunoscute la noi. Deşi nu intră în sfera de interes a lucrării de față decît tangențial, trebuie să spunem că, *sub aspectul creației de limbă*, poezia lui Eminescu, ca de altfel întreaga operă eminesciană, expune, desfăşoară întreaga tipologie a creativității lingvistice, respectiv conținuturile de la toate cele trei nivele ale limbii: de la *desemnări* la *semnificații* şi *sensuri*. Dintre aceste nivele ale conținuturilor lingvistice, cel mai analizat a fost cel al sensurilor, urmat, la mare distanță, de cel al semnificațiilor, investigat mai ales în lucrările de tip lexicografic consacrate lui Eminescu, foarte puține la noi, de altminteri. Excepțiile sînt cele cunoscute: *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, elaborat cu decenii în urmă de Tudor Vianu şi echipa sa[3], apoi *Dicționarul „Luceafărului”,* redactat recent de Rodica Marian şi Felicia Şerban[4]. În treacăt fie spus, dicționarul conceput la Iaşi, aflat în curs de elaborare, sub coordonarea lui Dumitru Irimia, reprezintă un pas înainte din toate punctele de vedere, dată fiind anvergura sensurilor surprinse şi comentate, respectiv conținuturile de limbă de la toate cele trei nivele[5].

Ipoteza demersului de față constă în lecturarea poemului eminescian *Luceafărul* din perspectiva problematicii Întrupării, perspectivă care ni s-a impus în urma unor investigații de mai lungă durată şi pe care avem satisfacția să o vedem confirmată indirect, după patru ani de la publicarea schiței

[3] Lucrarea cu acest titlu a apărut în Bucureşti, Editura Academiei, în 1968, avînd o listă de cuvinte formată numai pe baza poeziilor antume.
[4] Este vorba despre *Dicționarul* Luceafărului *eminescian (Şi textul integral al poemului)*, Cluj-Napoca, Editura Clusium, 2000, lucrare care are în vedere, aşa cum o arată şi titlul, versiunea antumă a marelui poem, dar şi versiunile păstrate în manuscrisele poetului.
[5] Lucrarea urmăreşte, după cum ne-am putut da seama din propria noastră experiență de lucru la acest dicționar, inventarierea şi descrierea tuturor sensurilor pe care interpretarea textului eminescian le performează.

noastre de comentariu[6], de o cercetare (declarată a fi tot o schiță)[7] care s-a produs în paralel şi, probabil, în totală necunoştinţă faţă de propunerile noastre de interpretare. Vom reveni, nu se poate altfel, dar poate în altă lucrare,[8] asupra celor două interpretări care au în comun doar presupoziția existenței în poemul eminescian a unei viziuni personale asupra unei chestiuni capitale a creştinismului, respectiv problema Întrupării. Căile prin care s-a ajuns la această propunere de interpretare sînt, evident, diferite. În cazul eruditului clasicist şi teolog care este Cristian Bădiliță, pare să fi fost vorba de dorința de evaluare, absolut normală într-o cultură matură, în cheie teologică a marelui poem[9]. În cazul nostru, ideea unei asemenea interpretări ni s-a impus pe parcursul studierii poemelor eminesciene împreună cu variantele şi subvariantele lor, dar şi pe fondul dorinței de identificare a profilului metafizico-religios al poetului. Pentru ca plurivocitatea sensurilor să nu rămînă o reuşită a dezvoltării unor intuiții mai mult sau

---

[6] Cf. Lucia Cifor, *Mihai Eminescu prin cîteva cuvinte-cheie*, p. 86-88.

[7] Cf. Cristian Bădiliță, *Luceafărul, poem (anti)luciferic?*, în „Convorbiri literare”, anul CXXXVII, serie nouă, ianuarie 2004, nr. 1(97), p. 100-104.

[8]Aici ne mulțumim să evocăm, pe scurt, cîteva dintre concluziile esențiale ale demersului exegetului invocat: *Luceafărul* este doar „aparent un poem antiluciferic”, creația eminesciană cu acest nume „propunînd un scenariu anticristologic”; „*Luceafărul* cîştigă dar şi pierde în urma unei lecturi metafizico-teologice” (Cf. C. Bădiliță, *art. cit*., p. 104). Întrucît afirmațiile de mai sus sînt prea incitante prin miza lor metafizico-religioasă, ca şi prin deschiderile hermeneutice pe care le favorizează, nu putem să nu avansăm aici cîteva direcții ale unui succint comentariu polemic pe marginea concluziilor eseului amintit. Astfel, noi credem că în *Luceafărul* avem de-a face cu un luciferism pozitivat *pe linie gnostică*. Pe de altă parte, nu am confunda *căderile* cu *întruparea*, nerealizată şi irealizabilă în spațiul poemului, ba, se pare, şi în intențiile poetului. *Căderea* Luceafărului o vedem ca *survenind*, ba chiar reiterîndu-se, avînd ca rezultat cele două *întruchipări.* Să vorbim despre existența unui scenariu anticristologic este poate prea mult, ne-am limita la a spune că poemul include, în subsidiar, nu în prim plan, o replică individualizant-gnostică la problematica creştină a Întrupării. În fine, poemul nu poate decît să cîştige dintr-o asemenea inedită perspectivă de interpretare, cu condiția ca acea *intentio lectoris* să nu elimine ea însăşi alte intenții de interpretare, inclusiv intențiile operei şi ale autorului ei.

[9] „În ochii mei…, o lectură de ordin teologic poate focaliza mai bine sensul/sensurile, constituind un reper legitim de revalorizare a poemului.” C. Bădiliță, *art. cit.*, p. 100.

mai puțin întîmplătoare survenite pe parcursul diverselor tipuri de lectură, terenul de investigație a fost lărgit; nu doar întregul corpus al poemului, cu toate variantele şi subvariantele lui, ci, pe cît posibil, întregul limbaj eminescian, la care am avut acces prin dicționarele de concordanțe ale postumelor şi antumelor eminesciene[10], după cum, pentru textul integral al poemului, un sprijin important am găsit în lucrările deosebit de valoroase consacrate exegezei *Luceafărului* de către Rodica Marian[11]. Procedînd astfel, ne-am situat deliberat în perimetrul exigențelor hermeneuticii lui F.D.E. Schleiermacher, cel care considera ca absolut necesară în interpretarea unui text cunoaşterea nu numai a întregii opere, ci şi a întregului areal lingvistic al autorului[12] avut în vedere. Hermeneutul german avansa această exigență pentru ceea ce el numea *interpretarea gramaticală* a operei, însă la fel de importantă, dacă nu şi mai importantă era pentru Schleiermacher, mai ales în cadrul interpretării textului liric, *interpretarea psihologică şi/sau interpretarea tehnică,* care viza, în concepția sa, tot ceea ce se putea afla despre viața sufletească corelată cu fiecare moment al operei, precum şi tot ceea ce in-forma poetica operei, respectiv ceea ce hermeneutul german numea *meditația şi contemplația asupra compoziției*. Iată de ce, în interpretarea care urmează, noi vom ține cont şi de ceea ce înconjoară textul *Luceafărului*, de propriile însemnări manuscrise ale poetului, precum şi de mai recentele informații ce ne-au parvenit din corespondența inedită dintre poet şi Veronica Micle.[13]

---

[10] La lumina tiparului a ajuns deocamdată doar cel consacrat antumelor. Cf. *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele poeziilor antume*, vol. I-II, Botoşani, Editura Axa, 2002, volum editat sub egida Universității „Al. I. Cuza" Iaşi şi a Centrului Național de Studii „Mihai Eminescu", sub coordonarea lui Dumitru Irimia.

[11] Cf. *„Lumile" Luceafărului (O reinterpretare a poemului eminescian)*, Cluj-Napoca, Editura Remus, 1999, precum şi *Dicționarul Luceafărului*, redactat în colaborare cu Felicia Şerban.

[12] Cf. *Hermeneutica,* traducere, note şi studiu introductiv de Nicolae Râmbu, Iaşi, Polirom, 2001.

[13] Cf. *Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit. Corespondență inedită Mihai Eminescu – Veronica Micle*. Scrisori din arhiva familiei Graziella şi

Ipoteza demersului de față își află originea, așa cum am mai spus, în alte cercetări ale noastre, care, fără a fi de hermeneutică pur teologică, au avut drept finalitate relevarea *aspectelor și formelor de manifestare a sacrului în opera eminesciană*[14], operă romantică prin excelență, or, se știe ce rol important au avut religia și filozofia religiei pentru romantismul german, de exemplu. O teză ce rămîne să fie demonstrată și pe care, într-o oarecare măsură, vor să o ilustreze și paginile de față, este aceea că Eminescu îi este la fel de îndatorat *filozofiei germane a religiei* – în bună măsură, *o religie a artei* –, ca și filosofiei romantice germane, ultima fiind, nu au spus-o puțini, una dintre formele predilecte ale dezvoltării filozofiei religiei.[15] În ceea ce ne privește, credem că nu, direct, teologia trebuie avută în vedere în cercetarea religiozității eminesciene, ci mai curînd anumite elemente ale unei filosofii a religiei, detectabile în formele religiozității cel mai adesea sincretice a poetului. Aceste elemente de filosofie a religiei constituie *Grund*-ul multora dintre „simbolurile și hieroglifele[16] imaginilor sensibile" în care se întrupează logo-

---

Vasile Grigorcea, ediție îngrijită, transcriere, note și prefață de Christina Zarifopol-Illias, Iași, Editura Polirom, 2000.

[14] Rezultatele unor asemenea preocupări se pot vedea în contribuțiile noastre de pînă acum publicate, parțial, în Lucia Cifor, *Poezie și gnoză* (a se vedea mai cu seamă capitolul consacrat lui Eminescu), precum și în *Mihai Eminescu prin cîteva cuvinte-cheie* (a se vedea mai ales capitolele *Reflexe ale teologiei apofatice în creația eminesciană* și *Adevăr și adevăruri*).

[15] Cf. Alain Besançon, *Imaginea interzisă. Istoria intelectuală a iconoclasmului de la Platon la Kandinski*, traducere de Mona Antohi, București, Editura Humanitas, 1996; Rüdiger Safranski, *Schopenhauer și anii sălbatici ai filosofiei. O biografie*, traducere din germană de Daniel Necșa, București, Editura Humanitas, 1998; Marius Tătaru, *Caspar David Friedrich*, București, Editura Meridiane, 1974. A se vedea, de asemenea, lucrarea recentă a lui Nicolae Râmbu, *Romantismul filosofic german*, Iași, Editura Polirom, 2001.

[16] Expresia eminesciană utilizată de poet în celebra descriere a menirii poeziei (cf. *Fragmentarium*, ediție după manuscrise, cu variante, note, addenda și indici de Magdalena Vatamaniuc, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 238) pare a fi un ecou direct al afirmației lui Friedrich Schlegel: „Hieroglificul este esența artei" (apud M. Tătaru, *lucr. cit.*, p. 24).

sul poetic.[17] La Eminescu, ca şi la alţi romantici, ideile de filosofia religiei sînt, de cele mai multe ori, intricate cu elemente de *religie a artei,* subsumabilă cea din urmă, ca şi cea dintîi, unui gnosticism mai degrabă difuz decît explicit, şi pe care poetul nu l-a asumat niciodată integral[18]. În investigaţiile noastre de pînă acum am putut constata că poemul *Luceafărul* conţine, ca şi alte mari poeme eminesciene, mai ales în variantele şi subvariantele lui, numeroase ecouri, reflexe ori chiar expresii directe ale teologiei creştine, utilizate în mod liber şi/sau în variaţie liberă cu elemente, ecouri, viziuni şi simboluri din alte religii, toate acestea folosite de Eminescu în spiritul practicat de romantici, mai toţi adepţi ai unor crezuri religioase sincretiste, ba nu de puţine ori gata să se erijeze în autentici întemeietori ai unor noi religii (evident personale), fondatori chiar şi ai unei noi mitologii (precum Hölderlin).[19]

În paginile unei lucrări mai vechi[20] prezentam succint ipotezele acestui demers hermeneutic, indicînd secvenţele poematice ori nucleele de maximă densitate a semantizării ideii divinului. Identificarea şi descrierea acestor nuclee se revendică mai cu temei, după opinia noastră, dintr-o hermeneutică modelată de filosofia religiei decît dintr-una de ordin teologic, precum aceea la care apelează Cristian Bădiliţă. Nu excludem pertinenţa unei astfel de abordări, dar ne punem problema dacă nu cumva „valorizarea" teologică a poemului nu are mai multă relevanţă pentru teologia însăşi decît pentru o hermeneutică integrală a textului eminescian, din care, totuşi, nu ar putea să lipsească. Centrale sub aspectul *semantizării ideii divinului* ni s-au părut secvenţele poematice cuprinzînd dialogul dintre Hyperion şi cel căruia el îi spune „tată" şi „părinte". Hyperion este *o figură a divinului* de

---

[17] O demonstraţie strălucită şi oarecum fără termen de comparaţie a realizat, sub acest aspect, Rosa Del Conte, în cunoscuta şi încă insuficient de exploatata sa carte *Eminescu sau despre Absolut*, ediţie îngrijită, traducere şi prefaţă de Marian Papahagi, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1990.

[18] Cf. *Mihai Eminescu – «locuirea poetică» a unui gnostic neconvins*, în Lucia Cifor, *Poezie şi gnoză*, p. 84-109.

[19] Cf. Rüdiger Safranski, *op. cit*., p. 136-137.

[20] Cf. Lucia Cifor, *Mihai Eminescu prin cîteva cuvinte-cheie*, cap. *Adevăr şi adevăruri*, p. 86-88.

dimensiuni mai degrabă creştine, cu toată infuzia de elemente gnostice[21]: el este cel de dinaintea oricărei creaţii, co-etern cu Dumnezeu, cel aflat mai presus de *eoni*, în calitatea sa de *hyper-eon*. Cel căruia Hyperion îi spune „părinte” este o figură a divinului esenţialmente (deşi nu în întregime) creştină. Ca simplă *figură a divinului*, Luceafărul-Hyperion reprezintă o mixtură de elemente creştine, precreştine şi necreştine. Irumperea lui ca *viziune*, ca şi apariţia lui ca *vedere* nu înseamnă încă *întrupare* (deşi, în comentariul său, Constantin Noica aşa o numeşte, dar credem că i s-a putut întîmpla şi lui, din neglijenţă).[22] Nu poate fi vorba despre *întrupare*, ci mai degrabă avem de-a face cu o *întruchipare*. Etimologic vorbind, întruchiparea înseamnă *venirea întru chip*, care nu este deloc acelaşi lucru cu *întruparea*. Stilistica poeziei confirmă ideea întruchipării: „*Părea* un tînăr voievod”; „Iar *umbra feţei străvezii* / E albă ca de ceară / *Un mort* frumos cu ochii vii / Ce scînteie-n afară”; „În aer rumene văpăi / Se-ntind pe lumea-ntreagă, / Şi din a chaosului văi / *Un mîndru chip se-ncheagă.*” Să nu se ignore apoi natura stihială a Luceafărului, precum şi arhetipurile cosmice care funcţionează ca părinţi ai săi în cursul celor două întruchipări. Dacă ar fi avut loc nişte întrupări, cum grăbit sau neatent le judecă a fi fost Noica şi alţii, atunci cererea de „a coborî pe pămînt”, adresată Luceafărului de către fată, *după cele două veniri întru chip de...*, ar fi ilogică. Or, fata exact asta face, nu-l mai invocă, precum altădată, pentru a-i cere să-i „lumineze viaţa”, ci, de astă dată, pentru a se putea întîlni cu adevărat, nu prin chipurile nălucite, ci prin consubstanţialitatea aceluiaşi regim ontologic şi în aceeaşi condiţie de existenţă: „Dar dacă vrei cu

---

[21] Primul exeget care pune în evidenţă profilul gnostic al poemului este G. Călinescu, subliniind şi contradicţiile interne ale structurii spirituale a figurii numite Hyperion: „Luceafărul e un element al unui Cosmos emanatist distribuit pe o «scară» de existenţă, în care el ocupă o sferă înaltă, fiind din «forma cea dintîi». E un sephirot (după kabbalişti), sau un eon (după gnostici) hipercosmic, un element uranic înzestrat cu nemurire de Atotputernicul.” G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu,* vol. II, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969, p. 660.

[22] Cf. Constantin Noica, *Sentimentul românesc al fiinţei*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978, p. 101-102.

crezămînt / Să te-ndrăgesc pe tine, / Tu te coboară pe pămînt, / Fii muritor ca mine”.

Şi totuşi, *întruparea* acestei figuri a divinului ar fi fost singura sa posibilitate de umanizare deplină şi mai presus de orice îndoială. Dar întruparea divinului nu se petrece pînă la urmă, nu poate surveni, cu toate încercările la care se supune şi în pofida colosalei voințe de divinizare (sau de *luceferire*, cum ar numi-o Rodica Marian[23]) pe care o manifestă fata de împărat în contextul a ceea ce ar putea fi numit o autentică *logodnă cu cerul*. Epifaniile Luceafărului sînt mai ales cadrele unor viziuni cosmologice, declanşatoare de ontologii poetice marcate de panteism. Aceste proiecții de ontologii diferit structurate *formează* şi *in-formează* diferit ceea ce exegeta clujeană Rodica Marian numeşte *„lumile” Luceafărului*[24]. „Lumile” asociate de exegeta de la Cluj cu cele două ipostaze poetice numite Luceafărul şi Hyperion se confirmă şi din perspectiva identificării lor prin mărcile specifice ale figurației divinului şi într-un caz şi în celălalt.

Demonstrația noastră are în vedere mai ales cea de-a doua figură a divinului, ipostaza Hyperion. Reluînd cu atenție lectura variantelor şi subvariantelor poemului *Luceafărul*, am remarcat mulțimea secvențelor consacrate „definirii” lui Hyperion, în strînsă legătură cu mulțimea motivărilor refuzului de a i se permite întruparea şi intrarea sub incidența legilor devenirii. Lungile „discuții” despre identitatea lui Hyperion şi despre imposibilitatea părăsirii condiției sale divine conțin două elemente-cheie ale problemei:

- identificarea lui Hyperion cu Cel care singur *este,* prin evocarea lui ca „lumină din lumină” şi/sau cu „adevărul”, „puterea”, „cuvîntul”, „voința” lui Dumnezeu ori ca „a treia parte” din „eternul întreg”[25] al lui Dumnezeu

---

[23] Cf. *Lumile «Luceafărului»*, p. 290. Exegeta clujeană apelează la acest termen „oarecum rebarbativ” (cum îl descrie) pentru a ilustra ceea ce Dan C. Mihăilescu numeşte (cf. *Perspective eminesciene*, Bucureşti, 1982, p. 133-134) „hyperionizarea” Cătălinei şi a lui Cătălin.

[24] *Ibidem*, p. 21, 42 ş.u.

[25] Cităm după Mihai Eminescu, *Opere. Poezii tipărite în timpul vieții. Note şi variante: de la* Povestea codrului *la* Luceafărul, vol. II, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Monitorul Oficial, Imprimeria Națională, 1943.

(aluzie evidentă la Trinitatea lui Dumnezeu din dogmatica creştină);

• reiterarea şi sublinierea insistentă a imposibilităţii şi, pe cale de consecinţă (?), a zădărniciei cererii de a se face (sau de a deveni) muritor, reductibile la întrebarea de un tragic inexorabil şi definitiv prin retorismul ei evident: „*pentru cine vrei să mori?*”[26]

Secvenţele poematice conţinînd aceste două aspecte esenţiale ale alegoricei (şi plurivalent simbolicei) confruntări dintre Hyperion şi cel căruia el îi spune „părinte” sînt poate cele mai bogate şi mai nuanţate, cele mai intens lucrate fragmente ale poemului, demonstrînd, cel puţin în ochii noştri, în ce măsură l-a preocupat pe Eminescu *problema Întrupării divinului din iubire* şi în ce grad era ea trăită ca *insurmontabil scandal ontologic şi gnoseologic*, aşa cum apare Întruparea într-o minte neatinsă (şi nelucrată) de harul credinţei[27]. Evident că în poemul *Luceafărul* este vorba despre o iubire specific eminesciană, una nelipsită de patosul gnostic al divinizării erosului. Rezultatul sondării şi interogării pe toate laturile a posibilităţii întrupării divinului este cel cunoscut: aşa ceva nu este posibil şi fiindcă nu este de folos nici lumii de sus, nici lumii de jos. Anticipînd şi rezumînd nişte viitoare discuţii posibile, *întruparea din iubire* (variantă a erosului gnosticizant, prea puţin creştin, la Eminescu) nu este posibilă pentru că divinul este fără amestec şi fără împărtăşire cu făptura creată, suficient sieşi. În plus, întruparea nu este posibilă, pentru că nu este utilă. Oamenii, chiar şi cei rămaşi nu se ştie cum cu nostalgia Cerului, nu-şi mai caută fericirea în Cer, ci doar pe pămînt, ceea ce este echivalent cu a spune că o caută în ei înşişi, adică în iubirea unuia pentru celălalt. Această iubire

---

[26] Rolul crucial al acestei întrebări şi retorismul ei generator de ambiguităţi sînt evidenţiate de Cristian Bădiliţă, în *art. cit.*, p. 103-104.

[27] Despre lipsa unei întemeieri în Dumnezeu prin credinţă, poetul se exprimă textual într-una din scrisorile recent descoperite către Veronica Micle. Credinţa în Dumnezeu este înlocuită cu credinţa în cel iubit şi divinizat: „Dacă am avea religie, noi doi am crede că Dumnezeu nu va lăsa nerăsplătit atît amor, dar n-o avem, de aceea numai în noi înşine ne putem întemeia” (*Dulcea mea Doamnă / Eminul meu iubit. Corespondenţă inedită,* p. 182-183).

asumată cu toată plinătatea ființei îi divinizează, căci îi instituie pe cei apți să o trăiască pe orbita autoedificării, autoedificare comparabilă dacă nu întru totul asimilabilă autodeificării, pe care doar creația genială o mai permite, la Eminescu. Tot de genialitate este vorba şi în cazul iubirii preamărite de poet (şi de întregul romantism modelat, sub influența pietismului, de o veritabilă religie a sentimentului), căci nu prin orice tip de eros se poate ajunge la divinizarea omului[28]. Argumente pentru această interpretare se găsesc în multe alte locuri ale poeziei eminesciene[29].

Admițînd că putem vedea în poemul *Luceafărul* o replică eminesciană (şi romantică) la problematica Întrupării creştine, trebuie să facem precizarea că este vorba de o replică infuzată de spiritualitatea sincretică a gnosticismului, care gnosticism nu i-a fost străin nici lui Schopenhauer[30], a cărui influență asupra poetului nu mai trebuie demonstrată. Cîteva elemente ale *ontos*-ului poetic numit *Luceafărul* vin să confirme existența (prezența) unui *Grund* metafizic de origine gnostică, dezvoltat în afara vreunei influențe directe a gnosticismului particular al lui Schopenhauer.

În cele ce urmează, le vom evoca într-o ordine oarecum aleatorie, oprindu-ne numai la acelea dintre ele pe care le considerăm a fi de o mare relevanță. Unul dintre aceste elemente este *mitul iubirii dintre un nemuritor şi o muritoare*, după unii[31], cu antecedente în *Biblie* (*Cartea Facerii*), mai cu seamă în cărțile apocrife ale acesteia (*Cartea lui Enoh),* precum şi în tradițiile literaturii indice. Mitul se întîlneşte şi în literatura cultă (la Byron, Vigny, Lermontov), precum şi în literatura populară românească (de unde se pare a cules Kunisch însuşi *Das Mädchen im goldenen Garten*, basm pe care Eminescu l-a versificat, după cum se ştie, mai întîi în *Fata-n grădina de*

---

[28] Detalii despre virtuțile gnostice deosebite ale eroticii eminesciene se găsesc în lucrările noastre amintite anterior (v. *supra*). Tot acolo am prezentat şi bibliografia problemei în punctele ei esențiale.
[29] *Ibidem*.
[30] Alain Besançon, *Imaginea interzisă*, p. 320 ş.u.
[31] Cf. D. Murăraşu, *Comentarii eminesciene*, în Mihai Eminescu, *Poezii*, vol. III, ediție critică de D. Murăraşu, Bucureşti, Editura Minerva, 1982, p. 319, precum şi eruditele date prezentate de C. Bădiliță în articolul citat.

aur, poem în care amprenta gnostică este aproape suprareliefată de prezența unor cuvinte precum *eon* etc.). Şi dacă am respinge cu totul ideea că basmul cules de Kunisch este, într-o oarecare măsură, şi creația lui, am avea de vorbit despre tezaurizarea în tradițiile şi în creațiile populare a diverse elemente sincretiste religioase, de o descendență gnostică, nu întotdeauna uşor recognoscibilă, dar aceasta este deja o altă discuție.

Un alt element important pentru demonstrația de față este substituirea *mîntuirii creştine*, survenind prin transcenderea condiției umane, implicînd depăşirea *chipului de lut* şi restaurarea lui (echivalentă cu o regăsire) integrală în/sau ca şi *chip al lui Dumnezeu*, cu o *mîntuire de tip gnostic*, fundamentată pe imanentizarea divinului. Materia, natura, chiar natura umană nu sînt rele în sine, ele pot fi mîntuite prin spiritualizare, prin coborîrea divinului în ele, iar prin „luceferirea”-„hyperionizarea” mai întîi a Cătălinei şi apoi şi a lui Cătălin (ca să ne folosim de termenii unor interpretări consacrate), poetul se arată a fi adeptul acestei gnoze optimiste. Numai că poemul nu se încheie, cu toată aparenta biruință a gnozei optimiste ilustrată de devenirea cuplului uman, cu această biruință, care reprezintă un fel de apogeu al religiei iubirii eminesciene, şi pe care, de exemplu, cuplul din *Pe lîngă plopii fără soț* şi din atîtea alte poezii nu o cunosc decît ca *aspirație*. Substituția unui fel de mîntuire cu alt tip de mîntuire este un fenomen general european şi general romantic. Schimbarea este posibilă pe fundalul pierderii credinței în divinitatea creatoare şi proniatoare, credință ce i-ar permite omului, cum se exprimă poetul în scrisoarea pomenită anterior, să se întemeieze în Dumnezeu. Fără o asemenea credință, omului nu-i rămîne decît autoîntemeierea prin iubire („numai în noi înşine ne putem întemeia”, cum îi scrie poetul femeii iubite, deloc întîmplător, pe cînd lucra la poemul *Luceafărul*). Din acest punct de vedere privită, marea legendă a Luceafărului nu este doar alegoria schopenhaueriană a geniului, deşi este şi asta, dar şi o fascinantă poveste a desăvîrşirii ființei umane prin iubire. Iubirea reîntemeiază cuplul şi restaurează esența divină a omului, care, pierzînd cerul de deasupra, îl descoperă – căci îl creează – pe cel dinlăuntru, iar

inima omului devine din nou inimă sau suflet al lumii. Mîntuirea prin iubire este o *realitate realizată şi realizantă* doar în poemul *Luceafărul*, aşa se poate explica „hyperionizarea" (sau „luceferirea") lui Cătălin, ca şi spiritualizarea întregii naturi în secvenţele antepenultime ale poemului. În vădită discordanţă cu iubirea de nuanţă apocatastatică la care se ridică omul se situează nefericirea principiului superior. Pe această nefericire cade accentul ultimelor strofe. Atît de puternic este impactul acestei nefericiri (intensificat prin contrastul fericitoarei iubiri), încît pentru mulţi exegeţi şi pentru multă vreme accentul pus pe nefericirea Luceafărului a fost singura notă care conta. Prin prisma acestui final, celelalte secvenţe erau interpretate, aproape în exclusivitate, ca tratînd despre vicleniile naturii umane supuse instinctului, despre bicisnicia şi nestatornicia omului etc., de parcă Schopenhauer ar fi creat poemul sau Eminescu şi-ar fi conceput poemul ca un breviar versificat al filosofiei schopenhaueriene. Finalul poemului poate fi pus, ce-i drept, în legătură cu concepţia schopenhaueriană despre geniu, o concepţie pesimistă, specifică *Weltanschauung*-ului epocii celui de-al doilea romantism, (aflat, după cum se ştie, în opoziţie cu cel dintîi romantism)[32], dar şi cu „sfîrşitul à la Giordano Bruno", pe care l-a avut în vedere poetul însuşi[33].

---

[32] „Marele romantism fericit îl vede pe poet în fruntea cetăţii, nouă autoritate spirituală, şi conducînd-o spre progres: Bossuet reconciliant cu Condorcet. Dar acest deism moştenitor al Luminilor nu supravieţuieşte în climatul apăsător al sfîrşitului monarhiei din iulie – nici în epoca ridicolă şi odioasă care începe în 1848. (…) În acest «al doilea» secol al XIX-lea de conştiinţă nesatisfăcută şi radical nefericită, descalificarea umanităţii, amărăciunea, sensul grotescului şi al absurdităţii lumii devin semnul excelenţei artistice şi marca modernităţii" Cf. Alain Besançon *op.cit.*, p. 322-323. A se vedea, de asemenea, comentariul pertinent al lui G. Călinescu: „Geniul este omul superior neînţeles de contemporani, osîndit la o suferinţă inerentă esenţei sale. Nu altfel este Luceafărul, a cărui dramă traduce cu fidelitate consideraţiile lui Schopenhauer asupra destinului omului excepţional. Titanismul a devenit doar un pretext polemic, în afara spiritului Renaşterii şi romantismului prim, extatic, după care separarea de contingenţă produce euforie" (*op. cit.*, II, p. 162).

[33] Aşa rezultă dintr-o notă manuscrisă a poetului: „Legenda Luceafărului (modificată şi cu mult schimbat sfîrşitul à la Giordano Bruno)", apud. D. Murăraşu, *op. cit.* p. 335-336.

În ceea ce ne priveşte, credem că sîntem îndreptăţiţi să vedem mai mult decît o rezolvare în manieră schopenhaueriană a problemei geniului pe pămînt în acest tip de final al Luceafărului, deşi nu încetează a fi vorba despre geniu, mai ales că despre o atenuare a viziunii schopenhaueriene mărturisesc şi cuvintele din manuscrisul invocat. În „sfîrşitul à la Giordano Bruno" vedem mai degrabă profunda melancolie constitutivă erosului gnostic eminescian, proprie aceluia care nu a îmbrăţişat cu toată inima marile promisiuni ale gnozei poate şi pentru că nu s-a împăcat deplin niciodată cu pierderea cauzată de desprinderea din albia unei credinţe (venind dinspre „părinţii din părinţi"), care conţinea promisiunea altei fericiri. Poetul ştia, aşadar, şi despre existenţa unei fericiri pur dumnezeieşti, una fără mijlocirile şi fără scăderile umane. Poate, de aceea, eroina din poemul său, exponentă şi simbol al sufletului-mireasă, deşi împlinită în dragostea ei umană, chiar în ipostaza ei maximală, nu poate uita logodna cu Cerul, fapt ce o va determina să rămînă în continuare în atitudine de implorare faţă de acesta. Sau poate că cel care s-a logodit cu Cerul nu poate să-l uite vreodată, rămîne pentru totdeauna cu nostalgia lui[34]. Ea îi va cere Luceafărului să îi consfinţească norocul („Norocu-mi luminează"), dar acest lucru nu se va mai petrece, poate şi pentru că Cerul nu poate să consfinţească ceva ce nu-i aparţine. „Norocul" fetei de împărat, ca exponent al condiţiei umane exemplare, este rodul autoîntemeierii, în cadrul cuplului fericit, a femeii şi a bărbatului, *în* şi *prin* iubirea unuia pentru celălalt. Altfel spus, divinul pe care îl imanentizează cei doi nu are nici o filiaţie cu divinul transcendent. Abisul dintre Cer şi pămînt l-ar putea umple şi anula doar Cerul, un cer pe care omul nu-l mai recunoaşte decît ca pe o invenţie a sa. Cu un cer inventat deasupra sa (ca să parafrazăm o afirmaţie celebră), omul nu poate fi decît singur pe pămînt, iar Dumnezeu singur în cer. Singurătatea omului pe pămînt este rezultatul alegerii sale, după cum singurătatea divinului este creaţia lui. Poate că Noica are

---

[34] Despre „nostalgia cerului" specifică fetei de împărat la finalul poemului a vorbit, cu mult timp în urmă, D. Caracostea. (apud D. Murăraşu, *op. cit.*, p. 334).

dreptate, suferința este aici apanajul „generalului” incapabil de a-şi fixa modelul ori de a dobîndi determinații în real[35]. Însă această suferință a „generalului” include suferința pentru om, iar nu condamnarea omului. Versurile: „Ce-ți pasă ție, chip de lut, / Dac-oi fi eu sau altul?”, dacă condamnă ceva, atunci ceea ce condamnă este tocmai credința (gnostică) făuritoare de divin după chipul şi asemănarea omului (ce altceva este autoîntemeierea prin erosul gnosticizant?) şi, pe cale de consecință, autoînşelarea ființei umane în această contrafacere a celor spirituale[36]. Dumnezeul cel adevărat, astfel respins, căci contrafăcut, îi apare omului ca manifestînd răceală față de soarta lui, iar nu iubire. Aceasta este însă imaginea pe care şi-o face omul despre divin, nu divinul însuşi. Tot aşa, versurile tratînd despre fericirea „cercului strîmt” nu pot să emane de la o instanță divină simbolizată de Luceafărul-Hyperion, ci tot de la instanța umană, autoreflectare în oglindă a limitatei sale concepții despre împlinire. Rezumînd nişte discuții mai largi, instanța divină caracterizată prin răceală este ipostaza nietzscheană a Dumnezeului care *a murit, pentru că omul l-a ucis în sufletul său*. În concluzie, divinul nu se poate întrupa, el este doar imanentizat, iar omul, care se face astfel pe sine divin, devine captivul, de pe-un „pămînt rătăcitor”, al unui paradis iluzoriu.

---

[35] „Tot poemul descrie nefericirea generalului de a nu putea prinde ființă aievea” (p. 100); în *Luceafărul* apare „zbuciumul generalului de a nu «obține» nici el ființa, printr-o bună «întîlnire» cu individualul” (p. 111-112). Constantin Noica, *Sentimentul românesc al ființei*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1978.

[36] „Nu te poți gîndi, cînd Luceafărul declară: «eu sau altul», cum că vrea să spună: «eu ori Cătălin» (…) «Eu sau altul» nu poate fi decît: o natură generală sau alta, un sens general ori altul, o lege ori alta.” C. Noica, *op. cit*. p. 106-107.

Résumé

Notre étude *Hypothèses pour une nouvelle interprétation du poème „Luceafărul”* propose une perspective d'évaluation à ce que l'on considère être le fond métaphysique, y compris religieux, de cette œuvre. Il s'agit d'un point de vue qui s'intègre à la philosophie romantique de la religion, mise en rapport avec la théologie chrétienne. Nous croyons avoir découvert à cet égard, dans le poème d'Eminescu, une réplique originale du poète quant à la question centrale du christianisme*: l'Incarnation de Dieu.* Il nous paraît que, après tout, le poète roumain n'a pu jamais accepter la réalité sacrée de l'Incarnation.

„Cuplul infernal” şi creația poetică

Viorica S. CONSTANTINESCU

Titlul acestei comunicări, ce se înscrie în preocupările noastre constante (Evul Mediu şi romantismul european), ne-a fost sugerat de o carte a lui Jean Markale, medievist francez contemporan – *L'amour courtois ou le couple infernal*.

Prin „cuplu infernal”, Markale numeşte cuplul din afara căsătoriei, acela care în Evul Mediu creştin era, pe cât de specific vieții curteneşti şi literaturii ei, pe atât de eretic în contextul societății în general, societate dominată de morala creştină: Abélard şi Heloïse, Tristan şi Isolda, Ginevra şi Lancelot, Paolo Malatesta şi Francesca, Dante şi Beatrice, Petrarca şi Laura.

Tensiunea adevăratei iubiri, cea care mişcă „soarele şi alte stele”, cum spunea Dante, nu are nimic de-a face cu legea cea de obşte, are cadrul ei în care intră ideea de inițiere, înălțare, suferință, dor metafizic. Mariajul, aşadar, este dăunător şi exclus, mai ales de bărbați, care ei erau ce făceau legile, chiar şi pe cele ale amorului.

Dacă citim scrisorile dintre Eminescu şi Veronica Micle, demonizatul (de către biografii poetului) înger blond, cu mâini reci, ochi întunecați şi paloare romantică ni se pare mai puțin blamabil, în sensul că nu l-ar fi înțeles pe poet. Tânăra văduvă cu două fete de măritat şi fără bani ar fi vrut să devină soția poetului sau măcar să se mute la Bucureşti, să locuiască împreună. Eminescu o refuză prin amânări, invocând lipsa de spațiu, certurile din banalul cuplu Slavici, boala lui, sărăcia. Dar cum ar fi arătat un cuplu licit între un poet

genial şi o femeie normală? Este ca şi cum ni l-am imagina pe Hyperion căsătorit cu Cătălina sau pe Miron cu Frumoasa fără corp. De fapt, Miron este foarte aproape de mentalitatea refuzului cuplului normal; se căsătoreşte cu o fiică de împărat, dar pleacă mânat de „dorul de ceva mai mare”. Numai că şi aici rămâne la fel de nemulțumit, căci Miron, ca şi poetul, constată că nu are ce îmbrățişa: frumoasa era fără corp!

Eminescu-poetul salvează de fapt o mentalitate apărută în Evul Mediu şi renăscută în romantismul saturat de prejudecățile lumii burgheze: iubirea adevărată nu trebuie să ajungă licită, ea şi-ar pierde din tensiune şi, mai ales, din scop; cuplul ar deveni din creator procreator, ca să ne folosim de termenii platonicieni.

Raisonneur al poeziei europene de la trubaduri la decadență, poetul român a folosit toată recuzita medievală de imagini şi situații, proiectând această moştenire în sfera dorului metafizic, a dorului de „ceva mai mare”, realizând astfel joncțiunea cu tradiția neoplatonică de orientare romantică.

Ne aflăm în cazul poeziei eminesciene în fața unei situații complicate pentru lector: cele mai simple bijuterii poetice din lirica de dragoste sunt, de fapt, poezii ermetice, filosofice, cu lucrătură labirintică. Aşa apar *Filosofia copilei*, *Pe lângă plopii fără soț*. În ele, poetul este pitagorician, platonician, dolcestilnovist, încercând să îmbrace în „strai de purpură şi aur” concepte ca *farmec sfânt*, *dorul metafizic*, *departele aproape*, *timpul etern*, *forța creatoare* a subconştientului personal şi colectiv.

Ne oprim de data aceasta la *S-a dus amorul*... Într-o altă poezie, poetul spunea: „Vezi tu, închipuirea în veci îmi e tovarăş”. Aşadar, este conştient că se complace într-o lume de fantasme. În această închipuire, femeia angelică e fie blândă, cu „surâs smerit”, ca mama de mult pierdută sau ca Maria, fie ca o statuie îmbrăcată în straie transparente, cu brațe lungi şi reci, ca spiritele din cântecele lui Ossian. La ambele fantasme poetul priveşte cu ochi păgâni şi trăieşte o suferință ce-i vine din străbuni, care se acutizează în cazul lui, persoană de excepție: „bolnav în al meu suflet”, cum însuşi o spune, „căci te priveam cu ochi păgâni / Şi plini de suferinți / Ce mi-i

lăsară din bătrâni / Părinții din părinți” (*Pe lângă plopii fără soț*).

În legătură cu amestecul străbunilor în această suferință (care altfel intră şi în *fin amor*, şi în toată poezia romantică), Svetlana Paleologu-Matta, în studiul de excepție *Eminescu şi abisul ontologic*, ne spune că suferința s-ar referi la strămoşii păstori care, având în față întinderile infinite ale păşunilor şi fiind retraşi din lume, au trăit un dor nemărginit, unic, zice ea, normal, spunem noi şi la oamenii deşertului, atât de bine prins în quasâdele arabe aparținând poeziei preislamice.

În ce ne priveşte, credem că suferința moştenită din străbuni provine din altă parte şi se leagă de „ochii păgâni”: peste un popor ce trăia mitic în Dacia Felix a venit creştinarea, pe care sigur oamenii au suportat-o foarte greu, ştiind că un popor naturist, cum era cel din zona aceasta, refuza spiritualismul. Din această încrâncenare în lupta cu legile morale, divine, blamarea trupului, s-ar fi putut naşte poezia încărcată de melancolie a străbunilor. Este doar o ipoteză. Oricum, poetul se simte bine în starea de suferință al cărei exponent devine iubita. El este la fel de trist când, sub flori de tei, îşi ține pe genunchi iubita, temându-se parcă să înainteze prea mult în demersul erotic, şi când ea pleacă, şi când e departe. Arghezi a prins foarte bine starea aceasta în *Psalmul de taină*: „Şi acum, c-o văd venind / Pe cărarea solitară, / … / Aş dori să mi se pară”.

Aşadar suferința erotică a poetului, *amor hereos*, are mai multe cauze: „abisul ontologic” (străbunii din străbuni), lumea închipuirii lui, confruntată cu lumea reală şi, nu în ultimul rând, poezia dorului folcloric, ca şi cea dolcestilnovistă. Dar, în timp ce Dante credinciosul se mulțumeşte s-o ştie pe Beatrice în corul îngerilor, e fericit că are o protectoare divină, poetul, ai cărui străbuni conviețuiau cu nimfele, satirii, faunii, doreşte să se bucure şi de darurile corporale ale femeii iubite, măcar cât îi poate oferi căderea rochiei de pe un umăr, părul senzual lăsat să cadă pe trup, ca în picturile dedicate Mariei Magdalena, în sfârşit, sfiosul poet, cum spuneam, nu merge prea departe cu imaginația.

El însă îi cere femeii mult prea mult: să se pătrundă de farmecul sfânt: „Tu trebuia să te cuprinzi / De acel farmec sfânt / Şi noaptea candelă s-aprinzi / Iubirii pe pământ”(*Pe lângă plopii fără soț*), să devină ea născătoare de stele, protectoare a unui cuplu de îndrăgostiți, în care el este un adolescent, iar ea o femeie cu multă experiență.

În *S-a dus amorul…*, din numeroasele sensuri ale termenului, el se opreşte la unul echivoc: „S-a dus amorul, un amic / Supus amândorura…”. Amorul nu e iubirea, ca act, ci un amic. Adică un daimon care joacă rolul „intermediarului”, personaj prezent în toată literatura curteană care intermediază „amicul”? Însăşi creația poetică.

De aceea regretul poetului însă nu se referă la pierderea amicului, nici a iubirii pe care o intermedia, ci mai curând la faptul că, încetând iubirea pe care amicul o întreținea, s-a epuizat capacitatea lui de a scrie poezie: „Deci cânturilor mele zic / Adio tuturora / … / Şi nici pe buze nu-mi mai vine / Şi nici prin gând mi-or trece.”

Nu întâmplător, foloseşte *cânturi* pentru poeme. Poezia face parte din ritualul armoniei cosmice a „muzicii sferelor”; o întâmplare nefericită, ca aceea a pierderii iubirii are ecouri în tot cosmosul, pentru că microcosmosul este oglinda macrocosmosului, cum ni se explică în *Sărmanul Dionis*.

Iubirea ca „fior sfânt” este la fel de gravă ca şi creația cânturilor, ambele ipostaze plasând poemul într-o altă dimensiune a timpului şi spațiului.

Geniul nu prea pare conştient de procesul de creaţie, el ştie doar că, la el, creația este iubire şi iubirea dezvoltă forța creatoare, acel *furor* de care vorbea Marcilio Ficino: „Din ce noian îndepărtat / Au răsărit în mine” (cânturile, se-nțelege), şi mai departe: „Cum străbăteau atât de greu / Din jalea mea adâncă” (*S-a dus amorul…*). „Abisul” din care se nasc şi iubirea-suferință, şi poezia este însăşi ființa poetului şi a colectivității care l-a produs.

De aceea regretă, cum spuneam, că nu mai iubeşte şi nu mai suferă, că nu mai poate adică reda nici fiorul cosmic, nici muzica sferelor: „Şi cât de mult îmi pare rău / Că nu mai sufăr încă”. Poetul mai are o speranță: amintirile, adică o formă a

aceleiaşi lumi de fantasme produse de închipuire, fenomen analizat riguros în cadrul poeților dolcestilnovişti. În amintire, *ea* îi apare „închipuită” ca „lumină de departe”, cu ochi întunecați (poetul nu părăseşte jocul alb-negru, lumină-întuneric, fericire-tristețe).

„Renăscători din moarte”, zice el. Din care moarte? Din moartea iubirii, probabil, sau din cea a creației?

Alte două versuri ne apar problematice: „Şi prea de tot a fost frumos / De-a trebuit să piară”. Excesul de frumusețe este condamnat, ca orice exces. Adverbul *prea* aici, ca şi prepoziția *prea* din „*prea*frumoasă fată”, în contextul armoniei, unde totul este echilibru, are conotații thanatice. Preabinele, preafrumosul nu se încadrează în planul pitagoreic al lumii gândite în anumite proporții: „*Prea* mult înger mi-ai părut / Şi *prea* puțin femeie”. Dacă ar fi fost cât trebuie înger şi cât trebuie femeie, armonia nu s-ar fi stricat şi, poate că, nici iubirea, nici cânturile n-ar fi dispărut. Căci în acest *prea*, ei au uitat de *Dumnezeu* care este însă simbolul perfecțiunii, adică al armoniei. Un rar elogiu al clasicului de la un poet romantic!

S-a dus amorul... este, după opinia noastră, mai curând o artă poetică a originii creației decât o poezie a iubirii. Depinde cum o citeşti şi ce vrei să afli. Această lectură paralelă la care invită textul este foarte ades prezentă la Eminescu, ca şi la marii poeți de la Dante la Novalis. Aşadar, să-l recitim pe Eminescu pentru a ne reaminti de cuplul infernal şi de arta izvorâtă din tensiunea lui.

Résumé

La poésie érotique éminescienne conserve d'une part la tradition littéraire médiévale du „couple infernal", du couple „illicite"; de l'autre part, elle est bien plus que poésie érotique. Voire les „romances" d'Eminescu doivent être lues en double registre: littéral et allégorique/symbolique. Au centre de l'interprétation paratextuelle du poème *S-a dus amorul*... il y a l'amour comme motivation ontologique de la création poétique. Par conséquent, on peut considérer la romance *S-a dus amorul*... comme un art poétique.

Povestea magului călător în stele – ontologie a lunii, a morții și a creației poetice

Rodica MARIAN

Poemul postum cunoscut mai ales cu titlul, consacrat de ediția academică, *Povestea magului călător în stele*, dar şi cu cel de *Feciorul de împărat fără de stea* (poemul fiind greşit editat, după D. Murăraşu[1], titlul corect ar fi acesta al doilea şi destul de mulți comentatori îl folosesc încă exclusiv), este un bun şi adecvat exemplu pentru sensul degajat de metafora obsedantă[2] a luminii de lună în asociație cu sunetul (de corn, de bucium, de clopot). Într-o recentă carte[3], arătam cât de constantă este asocierea motivului lunii cu cel al sunetului (de corn, de bucium etc.) în lirica eminesciană, ca alăturare venită din inconştientul personal al poetului, transcriind o profundă stare de suflet. Iar această stare caracterizează, în esență, sentimentul unor experiențe liminale şi are, după credința mea anume, atingeri de profunzime semantică cu acel simțământ al destinului „dulce-amar" pe care Blaga îl considera propriu sufletului popular românesc, ca o coordonată abisală a matricei noastre stilistice[4].

Un caz special al asociației motivelor amintite este elocvent în contextul analitic al *Poveştii magului călător în*

---

[1] D. Murăraşu, *Comentarii eminesciene*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, p. 17.

[2] Vezi felul în care este folosit conceptul acesta de Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 12-13, 32-34, 194-197.

[3] Rodica Marian, *Luna şi sunetul cornului. Metafore obsedante la Eminescu*, Editura Paralela 45, Piteşti, 2003.

[4] Lucian Blaga, „Spațiul mioritic", în *Trilogia culturii*, Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1944, p. 323.

stele, unde se impune, într-un fel aproape emblematic, metafora lunii-soare. Sub auspiciile soarelui nopții porneşte tânărul fecior de împărat în aventura inițiatică care avea menirea, în chip de călătorie magică, să-l desăvârşească pe calea înțelepciunii: „Pe mâne, pe când noaptea v-aprinde *blându-i soare*, / Când *clopotul* va plânge cu-al serei dulce ton, / Atunci eu mă voi duce, pe calul pag călare / […] Ca gândurilor mele aripe să le pui. / Aripe, ca să ştie ce e deşertăciunea / […] Să n-ascult decât glasu-*adevărului senin*". Metafora lunii-soare, ca *blândă* oblăduire a gândului înaripat ce poate deschide taina *seninului adevăr*, în acest caz, este ea însăşi semnificativ obsedantă pentru gândirea poetică eminesciană, fiind dezambiguizată, în alt context poetic, într-o lecție autentică, de o sugestivitate a esențelor: „Nu credeți cum că luna-i luna. Este / Fereastra cărei ziua-i zicem soare". Este poate cea mai expresivă formă a unei experiențe liminale, limpede plasată în ordinea spiritului, de astă dată. Modernitatea acestui ghid de poetică/poietică a lui Eminescu, concentrat în aceste două versuri memorabile, a fost susținută de Dumitru Irimia ca un mod propriu al poetului de a-şi crea lumea sa poetică dincolo de cuvinte: „Eminescu scava all'interno della parola, per arrivare allo strato più profondo della lingua, tramite il quale si possa entrare in comunicazione con il strato profondo dell'Essere"[5].

Povestea Magului… este circumscrisă cu tâlc în vremuri nu atât imemoriale, cât mitice, timp „când basmele iubite erau *înc-adevăruri* / Când gândul era pază de vis şi de eres". Bătrânul suveran din poveste îl trimite pe fiul său la magul din afara timpului, cu intenția de a desăvârşi pregătirea fiului pentru domnie prin cunoaşterea esențelor, adică a acelor adevăruri proteguite de reflecția care nu refuză misterul. Detaşarea de deşertăciunile vieții trebuie să-l facă pe prinț „Să vadă-n cartea lumii un înțeles deschis, Căci altfel viața-i umbră şi zilele sunt vis". „Înțelesul deschis" al „adevărurilor senine" va fi cucerit printr-o aventură magică şi complicată,

---

[5] Dumitru Irimia, „Il linguaggio poetico di Eminescu: dalla lingua fenomenale alla lingua essenziale", în *Eminescu – 2000. Atti del Convegno Internazionale Mihai Eminescu,* Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", Iaşi, 2001, p. 48.

trecând prin experiențe-limită şi depăşind neaşteptate pericole, aşa cum tot binele în basme trece prin nenumărate încercări.

Transferul soarelui în noapte, ca un blând şi protector astru al luminii, funcționând ca o figură textuală puternică, conține, cum s-a spus dintr-o perspectivă diferită de a mea, şi semnificația ridicării „lunii la potența creator-solară, căci sub soarele nopții îşi revelează fecunditatea *cealaltă* lume, a somnului, a visului adevărat – nu visul aparent al zilei; imperiul sublunar dă *avant-goût*-ul morții şi în tenebra sa de lame argintoase poetul aspiră adevărata sa viață”[6]. La fel, într-un alt context analitic, s-a remarcat investirea lunii cu atributul solar („Iară luna argintie ca un palid dulce soare” din *Memento mori*), care indică „voința poetului de a răsturna o lume de valori şi a o repune sub lumina rece a cunoaşterii, în numele unei căutări neobosite, după primordialitate şi esențial”[7]. Analizând şi variantele *luna de argint aleargă palidul al morții soare* sau *luna de argint a vieții somnoroase palid soare*, exegetul vorbeşte de o zonă de liniştire specifică ralanti-ului selenar eminescian, întrucât forma finală a versului înlocuieşte o viziune a mişcării printr-una hipnotică. Într-un alt capitol al cărții sale, privind auzul eminescian, Dan C. Mihăilescu amintea, de asemenea, virtuțile unei isichii legate de cântecul cornului, dar nu relaționa cele două motive obsedante, adesea asociate[8], cu vreun sentiment al morții întâmpinate cu seninătate, cum intenționez eu, în virtutea sensului textual al exemplelor înseşi. Mai mult, în textul poemului postum analizat aici, asociația forțelor proteguitor-declanşatoare ale celor două motive ia forme uşor modificate ca expresie şi marchează, în etape succesive, nu numai „accesul ființei la sine însăşi”, la descoperirea originii cereşti a sufletului şi a apartenenței sufletului individual la cel universal, ci şi la *seninul adevăr* al morții şi al creației.

---

[6] Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 30.

[7] Dan C. Mihăilescu, *Perspective eminesciene*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 208.

[8] Vezi numeroasele exemple din texte poetice antume, postume, variante cuprinse în anexa cărții mele citate mai sus, la p. 229-277.

Acceptând, totuşi, pe de altă parte, gândul-pivot al lui Ion Negoițescu, conform căruia „luna învăluie formele, redându-le elementaritatea, somnul plin, plenitudinea dintâi scufundată în sine, paloarea, nemărginirea integratoare a morții, plânsul haosului”, autorul poeticii selenare citat mai sus extrage din acesta, după cum se poate constata, numai elementaritatea, calea ce conduce intuiția critică spre sensul simbolic şi sacru al lunii, definibil ca intuiție primordială, după credința mea, prin ceea ce Mircea Eliade[9] numea *moartea ca odihnă (reîntoarcerea în întuneric, în pământ, în prenatal)*, din moment ce Dan C. Mihăilescu observă că tabloul alchimic, în care Călugărul-poet din *Povestea magului călător în stele* provoacă energiile selenare şi cele ale cântului exorcizant, este „o stare prenatală”[10] şi „reface o clipă legătura originară a lumii, condiție imperioasă a actului demiurgic”.

Asociația blândului soare al nopții cu sunetul clopotelor de la începutul călătoriei revine ca impuls primordial al energiei creatoare, prin asocierea magmatică a *nopții lunatece* şi a cântului: „Când ca un vis argenteu pluteşte blonda lună / […] Când noaptea-i o regină lunatecă şi brună / […] Eu de pe stâlpul negru iau arfa de aramă / […] Şi cânt… Din valuri iese câte o rază frântă / […] Din aer şi din mare cântului meu răspunde, / […] Din frunte-mi se retrage raza cea de cristal, / Ea *prinde chip şi formă*, o formă diafan[in]ă, / Înger cu aripi albe, ca marmura de pal”.

Acest fragment de text, asupra căruia trebuie să stăruim, modelează şi nuanțează metafora inițiatică a lunii-soare, sub mai enigmatica plutire argintie a *blondei lune*, calificativul *blond* readucând involuntar lumina solară în registrul coloristic de alb-negru al nopții. Actul creator (al gândului, al cântului, al lăuntrului dominat de lună) este o refacere ferită de vremelnicie a unui chip aievea. Scena – nu lipsită de sugestii din descrierile edenice ale unor ființe cereşti – configurează semantic, în fond, făurirea chipului de înger din puterea gândirii călugărului, fecundată de raza de lună şi de vraja cânte-

---

[9] Mircea Eliade, „Despre o *filosofie* a lunii”, în *Insula lui Euthanasius*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993, p. 76.

[10] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.,* p. 208.

cului de harfă ce mişcă marea. Astfel este vorba de o renaştere din plenitudinea dintâi, şi în centrul meditaţiei se actualizează ceea cu dreptate numeşte criticul „lucrarea de regenerare a lumii arhetipale”[11]. Importantă însă mi se pare, în acest proces reduplicat al creaţiei, condiţia cântecului ca „partea cea mai bună, mai pură şi mai sfântă” a sufletului care zboară într-o noapte „albă” la Dumnezeu şi pe care cântăreţul o cheamă apoi „din mare”, „din *lună*”. Magia creaţiei poetice depăşeşte astfel statutul unei „fantasme nebune şi deşarte”, „e o *făptură-aievea*, cu gând din gândul meu” „şi *sufletul din mine e şi sufletul său*”. Născută din împreunarea mării cu razele lunii, această făptură de înger revine „prin noapte ca o *rază de soare*”.

Avem, aşadar, aici un alt exemplu al metaforei lunii-soare, invers orientat decât cel observat de Dan C. Mihăilescu, un fel de desfăşurare textuală metaforică, atestând tot o voinţă poetică de răsturnare a valorilor, dar pornind dinspre simbolul lunar al primordialităţii spre căldura binefăcătoare a vieţii sugerate de raza de soare. Însufleţirea creaţiei este, cred, o idee analitică, motivată semantic, spre care s-ar putea îndrepta exegeza poemului *Povestea magului călător în stele*. Gândul devenit făptură vie care aduce lumina solară în noapte este o întrupare elocventă a forţei creaţiei.

În esenţă, accentul principal al poeticii selenare, în viziunea critică a lui Dan C. Mihăilescu, se axează (şi în poemul *Povestea magului călător în stele*) pe capacităţile „fecundatoare selenare” în ceea ce priveşte „cunoaşterea de sine, operând în zonele subconştientului şi vizând refacerea unităţii originare a eului”[12]. La o lectură atentă a accentelor venite din semantica profundă a textului, imperiul sublunar nu pare dominat de tenebrele nopţii, de „jalea infinită a morţii”, de „dureroasa singurătate a Demiurgului”, de „plânsul embrionar al haosului”[13], aşa cum din eventuală acceptare a interpretării lui Ion Negoiţescu s-ar putea deduce. Nemărginirea integratoare a morţii este înlocuită de fructificarea posibilităţilor creatoare

---

[11] *Id. ib.*, p. 227.
[12] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 225.
[13] Ion Negoiţescu, *op. cit.*, p. 46.

ale potențelor selenare, manifestându-se plenar, se cere să amintesc, şi în imaginea Călugărului „îmbătat de-un *cântec vecinic*, îndrăgit de-o sfântă *rază*”. În receptarea analitică a lui Dan C. Mihăilescu, această imagine cuprinde în sine „energia selenară desferecătoare de sensuri, fiind în egală măsură captat şi captator al acesteia. Energia hipnotizantă a lunii, care «vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare», este şi aici forța care fecundează subconştientul, aducerea-aminte şi face să crească sâmburele mitic, actualizându-l în centrul meditației”[14].

În înțelegerea mea, aşezată în prelungirea eşafodajului acestei demonstrații a virtuților selenarității eminesciene, refacerea unității originare a ființei coboară în subconştient până la adâncul de dinaintea creației dintâi, până la pacea eternă, atotstăpânitoare, refăcând legătura dintre ființă şi neființă, simbolizată de lună, ca tărâm al morții şi al renaşterii, legătură care vine din razele ei şi dăinuieşte dincolo de moarte, aşa cum, în finalul poemului, „idealul eteric”, „prins în lut” de puterea Magului, găseşte o „lume unde trăieşte mai departe”. Astfel, în revenirea la plenitudinea dintâi nu se descoperă „nemărginirea integratoare a morții” din viziunea lui Ion Negoițescu, ci acele „efigii ale isichiei poetice”[15] enumerate de Dan C. Mihăilescu (în raiul selenar al Daciei) şi atât de proprii vârstei mitice în care de fapt se desfăşoară poemul *Povestea magului călător în stele*, când „stelele… erau copile albe”, când „basmele iubite erau înc-adevăruri, / Când gândul era pază de vis şi de eres”, aşa precum în *Memento mori* „luna argintie, ca un palid dulce soare” face ca „basmele copile” să crească „în straturi luminoase”.

Cum spuneam, poemul *Povestea magului călător în stele* deschide călătoria inițiatică sub zodia metaforei lunii-soare, reiterând apoi raza de soare şi sunetul dulce în alte momente de grație magică, marcate, astfel, de asociația celor două motive simbolice obsedante: „Pe când noaptea v-aprinde *blându-i soare*, / Când *clopotul va plânge cu-al serii dulce*

---

[14] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 227.
[15] *Id. ib.*, p. 228.

ton". Totodată, poemul conține în adâncimile simbolice ale semanticii sale împlinirea actului de creație secundă (simptomatic învăluită în potențele *dulcelui*), prin însuflețirea materiei cosmice, incantația poetică generând, în mod cu totul semnificativ, rezonanța existențială în inimă a „îngerului alb" sub forma unui „dulce glas", ca „de clopot": „Din cer cade-alene o dulce stea desprinsă / Şi se preface-n înger, plâns de iubire, alb, / Şi-n inimă-i aude un dulce glas de-argint / Ca *sunetu*-unui *clopot* prin noapte aiurind". Relația ocultă a elementelor care întrupează îngerul neînsuflețit este izvorâtă din puterea orfică a Călugărului, cântând din harfa-i de aramă, iar drumul spre steaua în care s-a născut Magul trece, tot cu semnificații metaforice, printr-un popas pe „luna lui", apoi printr-un traseu spre ale „haosului margini", în care se topeşte timpul ca şi-n zborul Luceafărului: „Cale de mii de zile el cade-ntr-o clipită, / Zboară ca gândul care-l aruncă-n viitor". Pornit către muntele mitic al bătrânului Mag, ca să-şi afle destinul, munte care este aidoma cu paradisiacul, sfântul lăcaş dacic Cogaionon[16], feciorul de împărat fără de stea accede la *centrum*-ul de lumină al marelui preot Zamolxe, la tainele universului, la puterea magică a celui care, până la urmă, îi va schimba destinul: „Magul îşi răzgândeşte-a călugărului soarte". Important mi se pare că inițierea magică începe sub auspiciile lunii-soare şi ale dulcelui clopot, iar feciorul de împărat fără de stea, ajuns Călugăr vizionar, sfârşeşte, aşa cum bine s-a observat, fără a se relaționa însă cu deschiderea sub cupola asociației metaforice invocate de mine, „la capătul întregului traiect inițiatic – puterea de a găsi *în sine* propria-i stea, identitatea sa cosmică, sunetul de clopot prin noaptea subconştientului păstrător de arhetipuri şi «forme perfecte» (sau sunetul de corn prin pădurea lăuntrică)"[17].

Prin prisma semnificațiilor desprinse din metafora obsedantă a lunii şi a cântecului de clopot, „unicitatea în literatura noastră" şi „farmecul deosebit" al poemului *Povestea magului*

---

[16] Vezi comentariul lui D. Murăraşu despre descrierea fantastică a acestui munte, identificat în lăcaşul lui Zamolxe, numit Pionul de Asachi, şi care este Ceahlăul. Cf. D. Murăraşu, *op. cit.*, p. 15-17.
[17] Dan C. Mihăilescu, *op. cit.*, p. 213.

călător în stele capătă un plus de adâncime din partea vizionarismului magic, conjugând substanța poetică a „idealurilor eterice” cu eternitatea liniștită, muzicală, a morții-renăscătoare, ca paloare sublunară şi nu neapărat demonică, ca o reînsuflețire a „chipului visat” din „partea iubită” a „sufletului”, care-şi regăseşte astfel identitatea cerească.

Cele două atitudini analitice conexate aici de metafora lunii-soare, comentate mai înainte, caracterizează, în esență, mai cu seamă prin urmările lor, expresia ultimă a exegezelor celor doi eminescologi, poziții care mi se pare că se confruntă benefic şi complementar în paginile consacrate poemului postum *Povestea magului călător în stele*. În acest poem, spune Dan C. Mihăilescu, din punctul de vedere al echivalenței propuse de Eminescu între energia (fizică) şi puterea morală, „se dezvoltă «o ontologie selenară» de mare rafinament şi profunzime”[18]. Ion Negoițescu remarcă în schimb, în acest poem, „nemărginirea integratoare a morții”, alături de consistența şi conturul a trei figuri „care stau sub o singură stea, sub schema unui mitos: Poetul, Călugărul, Monarchul” şi „se scaldă în acelaşi plâns de intermundii, durerea lor luând însă un accent mai viril, mai patetic”[19]. Aceste trei figuri sunt reprezentative, după Ion Negoițescu, pentru laboratorul eminescian şi pentru tristețea funciară eminesciană, criticul decantând înțelesul ei adânc, precizat cu finețe într-o frază memorabilă, care cred că merită a fi reținută pentru o nuanță importantă, paradoxală, şi aproape contrastivă, ce incumbă şi dezvoltă altceva în lirismul tenebros al profunzimilor eminesciene: „în inima lor se deschide misterul lumii şi acest mister îi umple de voluptatea durerii. Ei nu trăiesc în spaima morții, în iminența ei înfricoşătoare, ci – ca şi Demiurgul – în eternitate, în jalea ei infinită”[20]. Nuanța la care mă refer este importantă, distingând pe acele puține exponențiale figuri umane afine cu personajul ambivalent Luceafăr-Hyperion, care, aşa cum arătam în comentariul despre finalul *Luceafărului* din variante, „În suflet simt nemurirea rece” ori într-o

[18] *Id. ib.*, p. 200.
[19] Ion Negoițescu, *op. cit.*, p. 45-46.
[20] *Id. ib.*, p. 46.

variantă aflată în imediată apropiere: „*În suflet* simt *voluptatea morții*". Aşadar, „feciorul de împărat fără de stea" este din stirpea celor care nu au nici înger, nici o lume a lor („Dar în acest cer mare ce-n mii de lumi luceşte / Tu nu ai nici un înger, tu nu ai nici o stea, / [...] De zilele-ți nu este legat-o lume-a ta. / *Genii beau vinu-uitării*, când se cobor din ceruri; / Deschise-ți-s, nebându-l, a lumilor misteruri), de aceea condiția existențială a „norocului" şi a spaimei de moarte nu-i poate atinge. Legătura statornică cu misterele lumii, pe care geniile orbite de vinul uitării au pierdut-o[21], este deci accesibilă numai celor fără de înger de pază, fără o lume a lor, fără o stea în ceruri aprinsă la naştere, paradoxal, acelor care nu se cobor din ceruri, adică acelor care au întreaga lume („Hyperion ce din genuni / Răsai cu-o-ntreagă lume") în suflet, ca Hyperion („La locul lui menit din cer / Hyperion se-ntoarse"), care se simt parte din sufletul universului.

Implicând deschiderea şi accesul la „a lumilor misteruri", trăirea în eternitate este însă, în poemul postum *Feciorul de împărat fără de stea*, o greşeală[22] „în planu-eternității viața-ți greşală este", iar îngerul, „frumos ca nealții", cu numele *Moarte* este în veci înamorat de „aste firi mărețe",

---

[21] Aşa cum Luceafărul ajuns în „nimicul asemenea uitării celei oarbe" a pierdut năzuința unirii întru ființă cu natura individuală a fetei, înțelegând din lecția demiurgică adevărul că el este natură generală şi „pe deasupra mergătoare". Cât despre orbirea geniului este interesant de amintit aici interpretarea dată poemului *Luceafărul* de Constantin Noica (*Sentimentul românesc al ființei*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1978, p. 100-108), în care eroina are o statură sufletească senină şi statornică în aspirația spre înalt, pe când cel neînțelegător este Hyperion.

[22] Într-un mod cu totul incitant, ideea unei greşeli universale apare într-o variantă timpurie a *Scrisorii I*, rămasă într-o relație atipică şi stingheră față de celelalte versiuni şi variante, în care impulsul originar al autocreației universului este cel dintâi punct care se mişcă. În această variantă „O greşeală universul a comis. Din nemişcarea / Cea eternă în trecutu-i, viermui un punct – din care / Îşi scrânti tot infinitul paraliticul lui somn. / Ş-expiarea lungă, cruntă, a pornirii lui rebele / E viața. Spre-echilibrul liniştitei întocmele / Realeargă tot ce este cu dor lung, nestins, insomn" (O. II, 178). Elocvente sunt, în special, confluențele ideatice cu „greşeala" întocmirii celor fără stea, dar şi ultimul vers citat, din care se poate propaga şi extinde în exegeza eminesciană dorul de întoarcere în linişte a celor atinşi de insomniile căutărilor şi ale nestinselor dorințe.

„năzdrăvani” după numele lor din basme, care-l descumpănesc chiar pe Dumnezeu: „Când cartea lumii mare Dumnezeu o citeşte / Se-mpedică la cifra-ți făr’ să vrea”. Subzistă, totodată, un filon de fundamentală dezbatere a condiției oculte şi magice a celor fără de stea şi fără de înger, tocmai ei fiind cei care nu beau „vinu-uitării”. În mod curios, „Genii beau vinu-uitării, când se cobor din ceruri; / Deschise-ți-s, nebându-l, a lumilor misteruri”; prin urmare, „greşeala” geniilor este coborârea din ceruri, pe de o parte, iar pe de alta, cei care sunt rezultatul unor „greşeli” „ce-ncurcă-a veciniciei mult înțeleptul plan” sunt „oameni cu mințile oculte / Cari cunosc a lumii gândire de titan”. Lipsa „unui blând înger de pază” îi face de neînțeles pentru ceilalți şi mor neplânşi, dar „în sufletul lor, totuşi ei mari îs şi distinşi / Căci Dumnezeu în lume le ține loc de tată / Şi pune pe-a lor frunte gândirea lui bogată”. Paradoxala condiție a acestor „firi mărețe” este parabolic rezolvată în alegoria poemului, îngerul şi steaua fiecăruia putând fi magic recreate din gândul şi cântecul lor, fără să fie „ispita” şi „geniul infernal” care tulbură gândul la Dumnezeu al ascetului. Toată această primă alchimică re-naştere se poate înfiripa sub auspiciile deloc infernale („De-aş spune numai chipul cum privirilor mele / S-arată – n-ai mai crede că-i geniu infernal”), ci benefice, creator proteguitoare, ale „blondei lune”: „Când ca un vis argentiu pluteşte blonda lună / Prin marea-albastră-n ceruri, prin somnoroşii nori, / Când noaptea-i o regină lunatecă şi brună”.

Cele trei figuri, care reprezintă trepte ale inițierii parcurse de „feciorul de împărat fără stea”, sunt din specia considerată de criticul Negoițescu „damnată”, a celor care nu „beau vinul uitării” şi resimt astfel tocmai veşnicia originară a plânsului demiurgic. Numai că, aşa cum am mai spus, alcătuirea magmatică a celor nefăcute nu este, în varianta *Scrisorii I*, marcată numai de însingurarea plânsului demiurgic embrionar, contextul semantic al acestei idei poetice excerptate din descrierea poetică a stării de pregeneză este mult mai semnificativ, mai ales pentru că este reiterat şi menținut constant până în forma definitivă a textului poetic al *Scrisorii I.* Versurile respectivei variante sună astfel: „Atât de întuneric –

o mare făr-o rază / Şi muritor nu este nimic – nici făr de moarte / Şi ziua de-ntuneric o rază n-o desparte / De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-şi / Şi fără de răsuflet respiră-n sine însuşi / Din cele nefăcute nimic nu se desface / Ci-n sine împăcată dormea eterna pace" (O. II, 185) şi au evident accentul de înţeles profund pus pe *în sine împăcată stăpânea eterna pace*. În fond, Poetul, Călugărul, Monarhul sunt ipostaze ale Feciorului de împărat fără de stea, rafinând o întreagă ontologie a misterului morţii, dar şi a descoperirii în profunzimile eului a acelui dor de începuturile nedesluşite dinaintea „facerii", care, într-o variantă de la începutul genezei *Scrisorii I*, era şi mai lămuritoare: „Spre-*echilibrul linişttitei întocmele / Realeargă tot ce este cu dor lung*, nestins, insomn" (O. II, 178). Liniştita întocmeală a preînceputurilor lumii este intuiţia eminesciană care consună cu *glasu-adevărului senin* căutat de feciorul de împărat fără de stea într-o lume în care „basmele iubite erau *înc-adevăruri*".

Importanţa poemului este determinată de un adevărat cumul de adâncime semantică, fiind totodată o ontologie a lunii, o ontologie a morţii în sensul ei magic-poetic, dar şi ontologie a creaţiei care prinde fiinţă, a însufleţirii materiale („în lut") a idealurilor eterice şi a transgresării în real a forţei gândirii. Chiar Ion Negoiţescu recunoaşte, în *Povestea magului călător în stele*, cel puţin o tematică complexă a morţii, remarcând că harfele îngereşti sunt „acel son de moarte suavă şi blândă [...], căci îngerii aduc fără încetare, în poezia lui Eminescu, senzualitatea răcoroasă a morţii"[23]. Sub auspiciile energiei „morale", poemul este tot atât iniţiatic, pe cât de filosofic, cum s-a spus şi se accentuează recent[24], dar având şi o artă poetică adânc inculcată în dezbaterea de tip religios, în modul de concepere mistică a creaţiei artistice, propriu arealului sacru în mentalitatea romantică.

Această metaforă a lunii-soare, revelatoare pentru inconştientul creator eminescian, apropiată prin funcţie chiar de

[23] *Id. ib.*, p. 78.

[24] Marilena Spiridon Bârsan, „Feciorul de împărat fără de stea. Elemente de magie şi ocultism", în *Studii eminescologice*, 4, Editura Clusium, 2002, p. 58-61.

sensul blagian al termenului de metaforă revelatorie, descifrează, cum s-a văzut, o complexă ontologie în marele poem, considerat uneori neterminat, *Povestea magului călător în stele*, un basm de largă respirație filosofică și epică, în care este evidentă „schema arhetipală a parcurgerii unui traseu inițiatic”[25]. Ansamblul inițiatic, îmbinat cu elementele de magie și ocultism, revine în atenția exegezei cu tentă stilistică[26], deschizând unele piste ale interpretării care s-ar putea conjuga fericit cu câteva aspecte ale înțelegerii de către Eminescu a naturii sacre a creației, și chiar cu o problematică filosofică a credinței creștine, deosebit de bogată în nuanțe și aprofundări în acest basm postum. *Povestea magului călător în stele* merită, din multe puncte de vedere, o mai atentă analiză a tuturor acestor aspecte, care se pot aprofunda într-o altă abordare.

Dacă finele inițierii pentru geniul născut fără de stea este, în ipostaza de Poet, regăsirea stelei „în suflet” și miraculoasa naștere-renaștere a cântecului primordial, pentru ipostaza Călugărului, chinuit de „gândul puternic” al himerei de lumină, un „corp de raze blonde”, soluția magică va implica repararea greșelii din „planu-eternității”, într-un fel mai direct. Cea de-a doua renaștere alchimică, marcând momentul critic major al basmului, derivă din experiențele liminale ale visătorului epuizat de mirajele măririi, devenit ascetul retras din zădărniciile lumii. Devenirea poetului spre călugăr trece prin dramatica apăsare a nebuniei, interpretată de Mag ca „vis al tinereții”, ca „sete de amor”. Visarea supremă, („visul meu radios [...] O, de ar sta mereu / Să oglindez într-însul adânc sufletul meu”), care oferă uitarea lumii, nu are permanența dorită: „Și fuge și se duce pe-o rază iar în sus, / [...] *e sufletul meu* dus / Ce părăsește lumea *de cer ademenit*”. Trupul văduv, cu partea de suflet rămasă, este chinuit de dorința absolută a eliberării prin moarte. Dar eliberarea aceasta nu are nimic morbid, nu este propriu-zis aneantizarea eului: „O, de ar fi o moarte, *fără ca eu să mor*, / Eu aș cuprinde-o-n brațe și aș strânge-o cu dor”.

---

[25] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Editura Minerva, București, 1978, p. 44.
[26] Marilena Spiridon Bârsan, *art. cit.*

În acest moment al textului, vocea naratorului întrerupe monologul „omului”, interpretându-i „soartea”: „Magul adânc gândeşte şi-n minte-şi desfăşoară / Soartea omului care l-avea naintea sa. / Sărac, uimit fusese în lume-odinioară / Dar *gândul lui puternic* viața-i apăsa”. Visarea reîncepe, de astă dată incitată de obsesia gândului şi nu a „fantesiei” care vine din „pala nebunie”, nu mai este „cugetarea cu raze reci”, creând un chip dulce, ca în prima renaştere primordială prin comuniunea Poetului cu „tot ce-am gândit mai tânăr, tot ce a fost în cântu-mi mai pur şi mai copil”. În starea caracterizată de Mag „nebun eşti ori lunatec”, îngerul „format” era „împreunat” „cu *razele a lunei* ce-n nori sta să se culce”, învederând participarea obligatorie a simbolului selenar la naşterea creației. Dimpotrivă, în momentul când, mai apoi, sufletul transpus în visare „părăseşte lumea de cer ademenit”, el „fuge cum *luna plină* / Încearcă după codri greu capul de-l înclină”. Sub dominația *gândului puternic*, rămas fără suflet, visarea are mirajul măririi şi al plăcerilor ei, până când, după experiența de extaz al mândriei gândirii solitare, a cărei deşertăciune se îmbină cu cea a recluziunii de sihastru, lasă să străbată o altă amărăciune a gândului şi a visărilor: „În van pune pe suflet greoile cătuşe / De gânduri uriaşe, de nalte rugăciuni […] Căci lumea cu-a ei visuri gândirea i-au supus. / Aici însă *visarea-i e-adânc-omorâtoare /* Căci în chip de femeie s-arată-n aer sus. / Lumeşti gânduri *într-alt chip* împleau sufletul său. / El cugeta la toate, *ci nu – la Dumnezeu*”. Acest din urmă vers marchează, prin prisma analizei semantico-poetice promovate aici, ultimul moment critic al aventurii magice şi inițiatice a prințului pornit să *vadă-n cartea lumii un înțeles deschis*. În ipostaza de călugăr, la care a acces cel care fusese Poetul, experiența cunoaşterii atinge acum acel punct dramatic în care căutătorul „adevărurilor senine” se detaşează *altfel* de sensul fundamental al identității sale. Călugărul care cugetă la toate, dar nu la Dumnezeu, este *alter ego*-ul evoluat al prințului, aflat la cea din urmă încercare de a dobândi adevărul gândului din acel timp al basmelor, adică al miticului adevăr organic al tuturor miracolelor posibile cu-adevărat.

Ultimul segment al poemului se întoarce astfel, într-o circularitate de profunzime ideatică, la mirifica lume descrisă la început, când stelele-copile din ceruri îşi coborau „ţara lor de misteruri” în marea cea albastră, „când basmele iubite erau *înc-adevăruri* / Când gândul era pază de vis şi de eres”. Circularitatea apare şi în semantica concretă a textului poetic, şi, aşa cum la început stelele-copile „se cufundau ades” în mare, acum „din cer cade alene o dulce stea desprinsă”.

Preambulul prefacerii stelei căzute din cer în înger este chiar *sunetul dulce* auzit în inimă: „O auroră-l împle cu aeru-i rozalb. / Din cer cade alene o dulce stea desprinsă / Şi se preface-n înger, plâns de iubire, alb, / Şi-n inimă-i aude un *dulce glas* de-argint / Ca sunetu-unui clopot prin noapte aiurând”. Magul se răzgândeşte, convins de visele lumeşti ale călugărului, şi hotărăşte să dea viaţă sufletului unei moarte: „E-aievea acea fiinţă, visele-ţi nu te mint, / Dar nu-i aci în lume… E sufletu-unei moarte / Pe care-însă eu însumi pot să-l reaprind […] / *Şi idealu-eteric în lut eu pot să-l prind*, / Dar nu aici. – Aicea de *viaţă* n-are parte; / Vom merge-n *lumea unde trăieşte mai departe*”. Lumea de dincolo, în care magul merge alături de călugăr, în care „visele” „nu mint”, pentru că „acea fiinţă” este *aievea*, este o lume în care *se trăieşte mai departe*. Mai mult, în concreteţea sa, realitatea de acolo pare să fie cât se poate de veridică pentru *idealul eteric prins în lut*. Altfel spus, existenţa sufletului „unei moarte” transcende fenomenul viaţă-moarte, aproape tot atât de imperativ şi de sugestiv ca în versurile: „Nu credeţi cum că luna-i luna. Este / Fereastra cărei ziua-i zicem soare”. Parafrazând această condensată poietică, magul pare să-i spună călugărului ce „cugetă la toate, ci nu – la Dumnezeu” că nu trebuie să creadă că moartea-i moarte, este „fereastra” căreia îi zicem viaţă. Lumea în care magul va prinde în lut sufletul unei moarte este ca o mitologie a timpului sacru, deopotrivă cu cel al creaţiei, care impune transcenderea lumii fenomenale spre cea a Fiinţei.

Feciorul de împărat fără de stea îşi găseşte steaua în suflet, acolo unde nu mai sunt „gânduri uriaşe”, ci bucuria iubirii venite din moarte şi prefăcută în existenţă reală. Starea sufletului reînviat la speranţa vieţii este prefigurată prin cuge-

tarea la Dumnezeu, fiind plasată în text înainte de hotărârea Magului de-a schimba „soartea" călugărului: „El cugeta la toate, *ci nu – la Dumnezeu*. // Pe noaptea-i sufletească, tainică, rece, stinsă, / Căzu ploaie de raze cu cer senin şi dalb / Şi *sufletu-i se împle iar cu icoane aprinse*".

Résumé

L'Histoire du mage voyageur aux étoiles inaugure le voyage initiatique sous le signe de la métaphore lune-soleil, tout en réitérant les figures du rayon du soleil et du son doux (d'un instrument) qui paraissent, à d'autres moments de grâce magique, marqués par l'association des deux moments symboliques obsédants, à savoir la lune et le son de la cloche.

Il me paraît important que l'initiation magique prenne fin pour le héros du conte (ce poème s'appelle aussi *Le Prince Charmant sans étoile*) au moment où celui-ci trouve *en soi-même* sa propre étoile, son identité cosmique et le pouvoir dont lui a fait don le Mage voyageur de vaincre la mort dans le monde où l'âme de sa bien-aimée «continue à vivre».

L'importance de ce poème est déterminée par une véritable accumulation de profondeur sémantique, tout en exprimant une ontologie de la lune, voire une ontologie de la mort (dans son sens magique-poétique), mais aussi une ontologie de la création en train de se matérialiser, de s'animer (en argile), des idéaux célestes et de la transgression dans le réel de la force de la pensée.

Imaginarul utopic eminescian

Vera PÂNTEA

Omul încearcă în fiecare moment să-şi explice existența; în demersul său, apelează adeseori la materialul mitologic. Prin mitologie, omul – fie că este vorba despre omul arhaic sau despre cel modern – îşi certifică ființarea, punând laolaltă trecutul, istoria (datele certe ale devenirii) şi proiectele sale (sistemul de dorințe, expectanțe), astfel încât mitul devine „expresia unui mod de a fi în lume”[1]. Având în vedere latura anticipativă a acestuia, putem vorbi de existența unui mit utopic ce îşi are primele rădăcini în Antichitate (*Republica* lui Platon) şi o deplină dezvoltare în epoca Renaşterii (*Utopia*, de Thomas Morus, sau *Cetatea Soarelui*, de Tommaso Campanella).

Ca orice istorie exemplară, mitul este repetabil, fie la nivelul întregului, fie la cel al mitemului. Acest „atom mitic de natură arhetipală”[2] poate acționa în două moduri: *patent*, prin repetarea explicită a conținutului omolog, şi *latent*, prin repetarea schemei sale intenționale implicite. În demersul nostru, vom încerca să demonstrăm tocmai această translatare a reprezentărilor utopice – temporale şi spațiale – din Renaştere către Romantism, precum şi aplicarea respectivei metode în opera lui Mihai Eminescu.

Se cuvine, încă de la început, stabilirea diferențelor de ordin formal (şi nu numai) ce se stabilesc între utopia clasică şi reveria romantică. Dacă, în secolul al XVI-lea, utopia era văzută mai ales ca un proiect social, accentul căzând pe aspec-

---

[1] Mircea Eliade, *Mituri, vise şi mistere*, în *Eseuri*, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1991, p. 128.
[2] Gilbert Durand, *Figuri mitice si chipuri ale operei*, Editura Nemira, Bucureşti, 1998, p. 302-304.

tele sociale, politice, administrative ale unei societăţi perfecte, spiritul romantic introduce în peisajul literar conceptul de „utopie introvertită”, adică o „utopie a autoîmplinirii”.

Distincţia dintre contractul social şi utopie este stabilită de Northrop Frye, care afirmă că aceste concepte nu pot fi exprimate decât în termenii mitului: „utopia este viziunea imaginativă asupra *telos*-ului, contractul social explică originile societăţii”[3]. Acelaşi autor arată, însă, că respectivul contract social a reuşit să se integreze în ştiinţa socială, pe când utopia a rămas ceea ce era: un mit speculativ. Romantismul aduce o schimbare de viziune; de la „cea mai bună formă de stat, scrisă de Tomas Morus”[4] se ajunge la descrierea unui spaţiu care vizează o împlinire a individului, de ordin spiritual.

În literatura română, această tendinţă se regăseşte în proza eminesciană. „Creator al fantasticului românesc de factură doctrinară”[5], Eminescu aduce în faţa cititorului o operă narativă în care se identifică tendinţa de descoperi umanul prin apelul la materia sacră. Aceasta trimite atât la miturile întemeierii, reperabile în *illo tempore*, cât şi la descrierea unei materii specific romantice, dominată de reverie. De altfel, proza lui Eminescu stă cu totul sub semnul romantismului: de la cel idealist, în *Cezara*, la cel metafizic din *Avatarii faraonului Tlà* şi până la romantismul „indirect protestatar”[6] din *Sărmanul Dionis*.

„Cea mai desăvârşită viziune paradisiacă din literatura românească”[7] s-ar găsi în paginile *Cezarei*. Scrisoarea lui Euthanasius către Ieronim prilejuieşte zugrăvirea unei insule minunate în care pare că Divinitatea îşi exprimă perfecţiunea. Mitem specific utopiei, insula este simbolul unui „centru spiri-

---

[3] Northrop Frye, citat de Sorin Antohi, în *Civitas imaginalis*, Editura Polirom, Iaşi, 1999, p. 123.

[4] Titlul Cărţii a II-a din *Utopia*, de Thomas Morus, Editura Incitatus, Bucureşti, 2000, p. 43.

[5] Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică*, Editura Minerva. Bucureşti, 1975, p. 222.

[6] Alexandru Piru, *Analize şi sinteze critice*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1973, p. 101.

[7] Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, în *Drumul spre centru*, Editura Univers, Bucureşti, 1991, p. 152.

tual, şi mai exact al centrului spiritual primordial"[8]. Jean Servier considera insula drept o reprezentare spaţială a dorinţei de regresiune. Marea ce înconjoară, pe toate părţile, insula ar simboliza „apele intrauterine purificate", care pot da „beatitudinea imponderabilităţii"[9]. Mai aproape de reprezentarea eminesciană ar fi interpretarea oferită de Svetlana Paleologu-Matta, conform căreia „nevoia de distanţă e libertatea spiritului care îl defineşte pe Eminescu"[10]. Izolarea insulei şi imposibilitatea atingerii ei („Un singur loc de intrare este – o stâncă mişcătoare ce acoperă maestru gura unei peştere, care duce până-nlăuntrul insulei"[11]) fac din aceasta o dimensiune paralelă, deschisă doar pentru cei iniţiaţi. Plasarea într-un spaţiu esoteric este accentuată şi de „zidul nepătruns" pe care îl formează stâncile. Se creează un fel de cetate, cu o atmosferă intimă, în care elementele naturii se îmbină şi îşi răspund, aflându-se într-o comuniune perfectă cu unicul lor stăpân care şi mărturiseşte: „pare că-mi vine să spun şi eu naturei ce gândesc, ce simt, ce trăieşte în mine." Această dorinţă de comunicare nu vine dintr-o disperată singurătate, ci dintr-un acut simţ al naturii. Inima insulei (Edgar Papu vorbeşte chiar de „insula-inimă"[12]) aduce o perspectivă neaşteptată. Privirea trece halucinant de la înălţimea „stâncilor urieşeşti de granit" spre valea insulei. Este o axă abrupt coborâtoare de la „oglinda mărei" la bucata de cer ce mărgineşte orizontul lui Euthanasius. Zborul în jos oferă o trecere fizică la un alt descriptor, căci lumea bătrânului se află sub nivelul mării („valea insulei, adâncă şi desigur sub oglinda mărei..."), adică mai aproape de centrul pământului, într-o mai susţinută comunicare cu elementele primordiale.

Vegetaţia este luxuriantă: „snopuri de flori, de viţe sălbatice, de ierburi nalte şi mirositoare", creând o imagine baro-

---

[8] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1994, vol. II, p. 152.

[9] Jean Servier, *Istoria Utopiei*, Editura Meridiane, Bucureşti, 2000, p. 251.

[10] Svetlana Paleologu-Matta, *Eminescu şi abisul ontologic*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1994, p. 43.

[11] Mihai Eminescu, *Cezara*, în *Sărmanul Dionis*, Editura Porto-Franco, Galaţi, 1991, p. 42-46.

[12] Edgar Papu, în S. Paleologu-Matta, *op. cit.*, p. 109.

că a naturii şi, în acelaşi timp, sugerând ideea de neîncepere, căci în iarbă „coasa n-a intrat niciodată". Animalele exprimă şi ele bogăția şi virginitatea. Miile de albine creează o atmosferă înaltă, mai ales că ele „sunt o întruchipare a preoteselor Templului, a sufletelor curate ale inițiaților, a Spiritului şi a *Logos*-ului"[13]. Simbolistica lor este cu atât mai sugestivă cu cât este asociată celei a „fluturilor albaştri". Ca simbol al imponderabilității, fluturele stabileşte o legătură intre Cer şi Pământ, între imposibilitatea zborului şi aripile deschise spre văzduh. Metamorfoza acestuia poate fi asociată cu transformările ce se produc în sufletul lui Ieronim pe parcursul nuvelei.

Orizontul lui Euthanasius este „îngust", dar suficient, căci cerul îi oferă o bucată de „azur întunecos, limpede, transparent, deasupra căreia vezi tremurând lumina soarelui". Gilbert Durand observa „izomorfismul cerescului şi luminosului"[14], subliniind astfel o comunicare tainică între elementele naturii. Apariția „nourelului alb" face ca cerul să apară ca un „lichid mişcător, care prinde viață la ivirea celui mai mic nouraş"[15]. Ideea de lichid, asociată culorii albastru, formează un corp sugestiv ce însumează simbolurile nedefinirii, ale pierderii limitelor realității. În acea insulă nu există limite pentru aventura spiritului, totul este pregătit pentru aventura supremă a iubirii.

„Origine a vieții, mijloc de purificare sau centru de regenescență"[16], apa apare ca un principiu de sine stătător în contextul naturii insulare. Cele patru izvoare amintesc de apele biblice: „Şi din Eden ieşea un râu, care uda raiul, iar de acolo se împărțea în patru brațe"[17]. Interesantă este antropomorfizarea râulețelor, „cari ropotesc, se sfădesc, murmură, răstoarnă pietricele toată ziua şi toată noaptea", arătând că

---

[13] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 84.
[14] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2000, p. 144.
[15] Gaston Bachelard, *Aerul şi visele*, Editura Univers, Bucureşti, 1999, p. 167.
[16] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 107.
[17] *Biblia*, *Facerea* 2, 10.

„apa este stăpâna limbajului fluid, a limbajului fără contraste, care mlădiază ritmul şi conferă o materie uniformă unor ritmuri diferite”[18]. Aceste „ape îndrăgostite” sunt veşnic neliniştite („se-nvârtesc nebune”), sonore („o muzică eternă în tăcerea văratică a văiei”), dar îşi găsesc liniştea aruncându-se, „suspinând de satisfacere”, în lacul „care apare negru”. Spectacolul acvatic prefigurează povestea de iubire a lui Ieronim şi a Cezarei, căci şi ei se înseninează cum ajung în insulă. Lacul găzduieşte o nouă insulă pe care se află peştera prefăcută de Euthanasius în casă şi prisacă. Acesta apare ca un Demiurg a cărui creație reprezintă o imagine miniaturală a Edenului descris în Biblie: „Apoi Domnul Dumnezeu a sădit o grădină în Eden spre răsărit” sau: „Şi a făcut Domnul Dumnezeu să răsară din pământ tot soiul de pomi, plăcuți la vedere şi cu roade bune de mâncat” (*Facerea*, 2, 8, 9).

După cum preciza şi Sorin Antohi, munca nu este exclusă din „feerica *aurea aetas*”[19]: „Lucrez toată ziua câte ceva”. La fel ca în utopiile renascentiste, munca este unul dintre factorii care asigură perfecțiunea mecanismului social descris: „în Utopia toată lumea se îndeletniceşte cu arte şi meserii folositoare”[20]. Munca lui Euthanasius se desfăşoară într-un spațiu deosebit. Peştera este un „refugiu la care visăm la nesfârşit” şi care „dă un sens imediat visului despre un repaos ocrotit”[21]. Repaosul de care aminteşte Bachelard nu este asociat cu inactivitatea, ci, dimpotrivă, cu creația. „Înțeleasă în sens larg de Geneză”[22], această creație se cristalizează sub forma unor basoreliefuri ce reprezintă simbolic tocmai stadiile prin care vor trece cei doi eroi. Acestea pot fi asociate, în folclorul românesc, cu cele „patru ipostaze diferite ale dragostei”[23]: „Dorul” – ipostaza iubirii neîmplinite – nu-şi are

[18] Gaston Bachelard, *Apa şi visele*, Editura Univers, Bucureşti, 1998, p. 209.
[19] S. Antohi, *op. cit.*, p. 125.
[20] Th. Morus, *op. cit.*, p. 52.
[21] Gaston Bachelard, *Pământul şi reveriile odihnei*, Editura Univers, Bucureşti, 1999, p. 151.
[22] Dan Mănucă, *Pelerinaj spre ființă*, Editura Polirom, Iaşi, 2000, p. 158.
[23] Ivan Evseev, *Dicționar de mitologie, demonologie şi magie românească*, Editura Amarcord, Timişoara, p. 124.

locul într-un spaţiu benefic pentru iubire şi de aceea nu este reprezentat. A doua ipostază este cea a iubirii premaritale, care nu poate avea decât un deznodământ: nunta. „Brumărelul” corespunde iubirii celor doi în afara insulei şi este reprezentată de basorelieful cu Adam şi Eva. „Zburătorul”, a treia ipostază, este corespunzătoare basoreliefului cu Venus şi Adonis; simbolizând iubirea exaltată, nocturnă, acest tip de dragoste este prezent la Cezara, a cărei pasiune violentă ajunge să-l cucerească, în cele din urmă, pe Ieronim. Şi, în fine, „Dragostele” reprezintă personificarea iubirii absolute. Dragostele te pândesc şi nu te lasă să scapi de iubire. Aurora şi Orion, Cezara şi Ieronim – ambele cupluri se regăsesc în final şi împlinesc acest tip de iubire.

Dar „una dintre trăsăturile cele mai constante ale lui Eros este că-l târăşte după sine pe fratele său, Thanatos”[24]. Moartea apare ca o consecinţă a vieţii. Stilemul lui Heidegger[25] se adecvează acestui tipar: *Dasein*, compus din elementele *Da* („aici”) şi *Sein* („a fi”, „Fiinţa”), înseamnă omul. Acesta se defineşte nu numai prin faptul că este, dar şi prin faptul că „ştie că într-o zi nu va mai fi”. Fiind un „degustător de esenţe”, Euthanasius „îşi transformă propria moarte într-o renaştere virtuală”[26]. Moartea sa este asociată visului, văzut ca „sinteză a geniului care atinge esenţa pură a fenomenelor”[27]. „Trecere molcomă şi firească”, moartea este văzută ca un prag după care urmează o altă viaţă sau dobândirea stării perfecte a sufletului, în sensul conceptului budist de *Nirvana*. Mircea Eliade şi Ioan Petru Culianu precizau, în al lor *Dicţionar al religiilor*[28], că *Nirvana* desemnează „condiţia inefabilă a Spiritului treaz şi e opus lui *samsara*, ciclul reîntrupărilor. În acest sens, *nirvana* este abolirea a tot ce are legătură cu lumea fenomenală şi nu poate avea o descriere pozitivă”. În sens

[24] Marie Bonaparte, în G. Durand, *op. cit.*, p. 197.
[25] S. Paleologu-Matta, *op. cit.*, p. 57.
[26] D. Mănucă, *op. cit.*, p. 118.
[27] S. Paleologu-Matta, p. 57.
[28] Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu, *Dicţionar al religiilor*, Editura Humanitas, 1993, p. 315.

alegoric, observa Victor Kernbach[29], *nirvana* reprezintă eternitatea, pacea veşnică, adică „antipodul lumii imediate a lucrurilor schimbătoare şi instabile". Euthanasius îşi doreşte ca, după această trecere lină, să cucerească liniştea eternă: „Voi adormi […] de nu m-aş trezi numai iar".

Utopia renascentistă promova ideea de nemurire în sensul clasificării oferite de Jean Delumeau. În *Grădina desfătărilor*[30], acesta face distincția între nemurirea naturală, specifică îngerilor, cea „slăvită", care aparține preafericiților, şi nemurirea „de mijloc", de care se bucură oamenii. Utopienii considerau că „morții se amestecă în obştea celor vii şi sunt martorii faptelor şi ai vorbelor lor"[31]. Existența morților se prelungeşte în acelaşi spațiu, dar sub o altă formă. La fel, Euthanasius îşi va sfârşi existența terestră „ca un bătrân rege din basme, adormit pe sute de ani într-o insulă fermecată". Dezintegrarea „deliberată" se petrece într-un cadru „fermecat", în care e posibil orice, deci şi imposibila atingere a absolutului: în moarte (stingerea conştientă a lui Euthanasius) şi în iubire (refacerea unității originare).

Insula devine *topos* al iubirii de îndată ce Euthanasius o părăseşte. Se sugerează astfel exclusivitatea ființării pe insulă. Aceasta nu poate suporta decât o stare perfectă a materiei: „Vină tu, dar numai după ce voi muri". Desprinderea lui Ieronim de uscat este făcută, aparent, cu scopul de a scăpa de pedeapsa legii. Dar, spune acelaşi Bachelard, „pentru a înfrunta primejdiile navigației, omul trebuie să fie mânat de interese foarte puternice"[32]. Motivația lui Ieronim nu este una practică, ci una spirituală. El pleacă într-o călătorie inițiatică, străbate un drum de purificare, de uitare de sine şi de trezire, asemenea unui erou din basme.

Ajuns în spațiul securiza(n)t al insulei, Ieronim devine moştenitorul firesc „al acestui locaş de pace, al acestei grădini

---

[29] Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, p. 421.
[30] Jean Delumeau, *Grădina desfătărilor. O istorie a paradisului*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.
[31] G. Bachelard, *Apa şi visele*, *ed. cit.*, p. 85.
[32] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 103.

închise ca o odaie”. Goliciunea lui nu este un semn al „degradării materialiste”, ca în unele concepţii occidentale, ci „un fel de întoarcere la starea primordială, la perspectiva centrală”: „Adesea, în nopţile calde se culca gol pe malurile lacului, acoperit numai c-o pânză de in ş-atunci natura întreagă […] îl adâncea într-un somn atât de tare şi fericit, în care trăia doar ca o plantă, fără durere, fără vis, fără dorinţă”. Răzvrătitul din viaţa de zi cu zi „se transformă în natură într-un nou Adam”, observă Zoe Dumitescu-Buşulenga[33]. Starea de beatitudine este întreruptă, dar completată, în chip paradoxal, de apariţia Cezarei în acest „rai fărmăcat”. Refacerea unităţii cuplului se produce la fel ca în romanul lui Liviu Rebreanu: „Bărbatul şi femeia se caută în vălmăşagul imens al vieţii omeneşti. Un bărbat din milioanele de bărbaţi doreşte pe o singură femeie. Unul singur şi una singură! Adam şi Eva!”[34].

Mircea Eliade susţinea că insula lui Euthanasius „face parte din categoria insulelor transcendente”, căci „dragostea dintre Cezara şi Ieronim nu mai e o «experienţă» acolo, ci o «stare» paradisiac prelungită”[35]. Cei doi se întâlnesc goi, fiind reduşi la arhetipuri. Are loc reunirea principiilor taoiste *yin* şi *yang*, feminin şi masculin, demonic şi angelic; cuplul ajunge să fie „ţel şi proiecţie ideală, expresia cea mai aproape de absolut”[36].

Cuplul este el însuşi un simbol al opoziţiei, al răsfrângerii, al „echilibrului realizat sau latent”[37]. Însă „Erosul mijloceşte refacerea unei unităţi”[38], regăsirea stării absolute, către care ambele personaje tind, de fapt. Dragostea are rol stabilizator (*ordo amoris*), iar experienţa erotică devine participare la forţa universală „care pătrunde totul”, „participare la persoana lui Dumnezeu”[39].

---

[33] Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Creaţie şi cultură*, Editura Eminescu, Bucureşti, p. 192.
[34] Liviu Rebreanu, *Adam şi Eva*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989, p. 17.
[35] Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, *ed. cit.*, p. 159.
[36] Z. Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.* p. 82.
[37] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. I, p. 452.
[38] Marian Papahagi, *Eros şi utopie*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1980, p. 11-27.
[39] S. Paleologu-Matta, *op. cit.*, p. 109.

Refacerea cuplului adamic într-un loc ținând de o „geografie mitică”[40] amplifică simbolistica regăsirii. Insula, simbol al manifestării şi al creației, reprezintă punctul central al nuvelei. Ca şi „cronotop” (M. Bahtin), insula asimilează valențele distrugătoare ale lui Cronos şi pe cele sacrosancte ale Genitrixului (Pământul-Mamă). În cazul insulei lui Euthanasius, putem vorbi despre o abolire a dimensiunii reale a acestor două categorii, micul Eden devenind un eu-cronos-topos („ucronotop”), adică o răscruce fantastică, imposibilă la nivelul realului imediat, a unui timp şi spațiu originare. Este acel mit paradisiac despre care vorbeşte Eliade[41], ca fiind „extrema apropiere primordială dintre Cer şi Pământ”. Cerul şi Pământul, Cezara şi Ieronim – totul evocă o unire a contrariilor, o formidabilă reprezentare a motivului des întâlnit şi la romantici, *coincidentia oppositorum*. O altă temă specifică romantismului o constituie evadarea din timp, învingerea acestuia. „Utopia” romantică traduce tocmai ambiția fundamentală a omului „de a stăpâni devenirea prin repetarea clipelor temporale, de a-l înfrânge pe Cronos nu prin figuri şi într-un simbolism static, ci operând asupra înseşi substanței timpului, domesticind devenirea”[42].

Spre deosebire de romantici, utopiştii clasici prezintă o confundare a celor trei categorii temporale. Se pare că statele utopice îşi trăiesc viitorul în prezent, căci acțiunile prezente se repetă zilnic, fără nici o schimbare. Legile, „puține, scurte şi clare”[43], jalonează regimul de viață al comunității, ceea ce face ca viitorul să fie previzibil, adică să fie, de fapt, prezentul însuşi. Şi totuşi, „utopia are vocația viitorului, chiar dacă trebuie să admitem că ea se hrăneşte cu trecutul”[44]. Proiecțiile sale se recomandă ca moduri posibile, utopia fiind concepută (şi percepută) „ca

---

[40] M. Eliade, *op. cit.*, p. 109.
[41] Mircea Eliade, *Mituri, vise şi mistere*, *ed. cit.*, p. 66.
[42] G. Durand, *op. cit.*
[43] Tommaso Campanella, *Cetatea Soarelui*, Editura Incitatus, Bucureşti, 2000, p. 149.
[44] Alexandru Ciorănescu, *Viitorul trecutului. Utopie şi literatură*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1996.

un mod condiţional, iar acesta este fratele mai mic al viitorului".

În „utopia" eminesciană, regăsim o altă dimensiune a timpului: cea cosmologică. Gh. Glodeanu[45] observa că în *Sărmanul Dionis* are loc o abandonare a timpului „istoric" şi o recuperare a celui „cosmic". Nuvela pune în discuţie problema *metempsihozei*. Conform *Dicţionarului de mitologie generală*[46], metempsihoza este o credinţă, prezentă în multe mitologii şi religii, despre transmigrarea sufletelor în alt corp, în scopul purificării, al desăvârşirii, iar în unele religii, de exemplu în cele din India (de unde provine şi etimonul *avatara*), transmigrarea are drept scop contopirea finală, după parcurgerea, în prealabil, a tuturor treptelor necesare atingerii stării pure de perfecţiune. În filosofia indiană, sufletul universal este reprezentat de conceptul de *Brahman*, „esenţa a tot ceea ce suntem şi cunoaştem"[47]. Metempsihoza reprezintă tocmai această revărsare a Sinelui (*Atman*) în sufletul universal, prin eliberarea supremă (*mokşa*), la sfârşitul unui şir întreg de migraţii ale sufletului în mai multe corpuri, de-a lungul timpului. În aceste condiţii, Dionis se întoarce în timp într-o epocă binecuvântată din istoria Moldovei: aceea a lui Alexandru cel Bun. Îl învinge pe Cronos şi descoperă că „omul are-n el în şir fiinţa altor oameni viitori şi trecuţi"[48]. Fiind locul de întâlnire a unui şir infinit de indivizi, omul poate lăsa pe pământ una din variantele arhetipului său. „Gestul echivalează, remarca Gh. Glodeanu[49], cu o eliberare ce permite cucerirea oricărui loc din spaţiu, dar şi cu o apropiere de atotputernicia divină".

Această eliberare este posibilă cu ajutorul cărţii, căci aceasta cuprinde „cifrul pierdut al armoniei cosmice"[50]. Cartea

---

[45] Gh. Glodeanu, *op. cit.*, p. 29.
[46] V. Kernbach, *op. cit.*, p. 340.
[47] Heinrich Zimmer, *Filozofiile Indiei*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997, p. 61.
[48] M. Eminescu, *Sărmanul Dionis*, *ed. cit.*, p. 15 şi urm.
[49] Gh. Glodeanu. *op. cit.*, p. 26.
[50] Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, p. 133-141.

lui Zoroastru are aceeaşi valoare ca şi codicele „scris cu litere de aur"[51], situat în vârful templului Cetăţii Soarelui. Ea direcţionează acţiunile eroului. Formulele „oculte au putere de logos creator"[52] şi repetiţia obsesivă a cifrei şapte (simbol al celor şapte trepte ale desăvârşirii[53]) creează o atmosferă magică, în care umbrele se substituie fiinţelor, iar Dan şi Maria pornesc într-o călătorie fantastică spre lună. Comprimarea timpului se face sub semnul sărutului. Dan se simte întregit şi atotputernic sub efectul sărutării, ca şi mirele din *Cântarea Cântărilor*, care era îmbătat de „frumuseţea neagră" a iubitei: „Sărută-mă cu sărutarea gurii tale / Că sărutările tale-s mai bune ca vinul!" Nu e vorba atât de o îmbătare a conştiinţei, cât de una a fiinţei, mai ales că sărutul „desemnează adeziunea spiritului la spirit"[54].

Ajuns în Lună, Dan îşi întoarce privirea către Pământ, acel „atom atât de mic în nemărginirea lumei", şi îl transformă într-un mărgăritar. În acest fel, el renunţă cu totul la timpul uman. Rupând orice legătură cu trecutul terestru, „neadaptatul superior"[55] care este Dionis realizează o regresie şi, în acelaşi timp, o progresie. Dacă, în primul caz, este vorba despre „o figura defensivă"[56], progresia asigură posibilitatea de a merge mai departe, de a explora o lume pe care şi-o creează singur. Este gestul echivalent al lui Utopos, care „imediat după ce pătrunse în această ţară [Utopia], puse să se taie istmul de cincisprezece mii de paşi care lega peninsula cu continentul şi astfel lăsă marea să curgă împrejurul uscatului"[57]. Sorin Antohi considera gestul regelui utopian drept „un act nihilist, modul simbolic de a pune lumea între paranteze, de a o desfiinţa"[58]. La fel ca

---

[51] T. Campanella, *op. cit.*, p. 119.
[52] Al. Piru, *op. cit.*, p. 88.
[53] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 289.
[54] *Idem*, p. 199.
[55] Elvira Sorohan, *Ipostaze ale revoltei la Heliade Radulescu şi Eminescu*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 277.
[56] *Idem*, p. 272.
[57] Th. Morus, *op. cit.*, p. 43-44.
[58] S. Antohi, *Utopica. Studii asupra imaginarului colectiv*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1991.

Utopos, Dan reface actul cosmogonic, inaugurând o nouă lume. Ruperea de Pământ nu este totuşi definitivă, căci Dan ia mărgăritarul cu el, agăţându-l în salba iubitei. Asemeni pelerinilor care luau cu ei ţărână din pământul patriei, cei doi vor fi însoţiţi de Pământ care devine un „simbol nostalgic", având „semnificaţie magică de transfer"[59].

„Înzestrat cu o închipuire urieşească", Dan pare că intră în rolul omului primordial din riturile cosmogonice. Imir, personaj mitic scandinav, de exemplu, este ucis, iar corpul său dă naştere elementelor lumii: din sânge se iveşte marea, din carne – bolta întunecată, din oase – munţii, din ţeastă – cupola cerească, iar din creier – norii. Din sprâncene – care, în poezia iraniană, sunt comparate cu „un arc ce azvârle săgeţile genelor"[60] – se creează „sălaşul rasei omeneşti"[61]. Împreunarea celor două arcuri reprezintă împreunarea a două principii contrastante ce sălăşluiesc în om: binele şi răul, angelicul şi lucifericul. Este, în acelaşi timp, întâlnirea principiilor *Yin* şi *Yang*, „expresia dualismului şi complementarismului universal"[62].

Eroul aşază în raiul său „doi sori şi trei luni". Astfel, prefigurează tipul de cunoaştere de care va avea parte şi care îi este specifică. Lucian Blaga[63] distingea „cunoaşterea paradisiacă", asociată – putem spune – luminii, solarului şi de cea „luciferică". Prima se caracterizează prin „fixarea asupra obiectului – fie el extern subiectului sau introvertit –, socotit în întregime dat sau cu posibilităţi de a fi dat". Nu intervine misterul, necunoscutul. Un lucru normal într-un peisaj în care nu e nevoie de nimic altceva decât de contemplaţie; căci edenul selenar oferă imagini pure („şiruri de cireşi", „omătul trandafiriu"), ca într-o superbă *tanka* a lui Kijowara Fukayasu:

---

[59] Petru Caraman, *Pământ şi apă (Contribuţie etnologică la studiul simbolicei eminesciene)*, Editura Elion, Bucureşti, 2000, p. 110.
[60] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 256.
[61] Hajime Nakamura, *Orient şi Occident: o istorie comparată a ideilor*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.
[62] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 484.
[63] Lucian Blaga, *Cunoaşterea luciferică*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1993.

„Deşi e iarnă / din cer / cad flori. / Deasupra norilor / Să fie primăvară?”[64] Scufundaţi în acel timp al originilor, în „veacul lui Cronos”[65], Dan şi Maria nu ar avea nevoie de un alt tip de cunoaştere. Insuficienţa este însă aparentă. Lui Dionis îi este dat (sau îşi hotărăşte singur soarta) să deţină cunoaşterea luciferică, al cărei obiect este întotdeauna un mister „care, de o parte, se arată prin semnele sale şi, de altă parte, se ascunde după semnele sale”[66]. Din această pricină, luna este o dominantă a simbolisticii întunericului.

Peisajul selenar este, ca şi în *Cezara*, unul deosebit de frumos şi cu bogate semnificaţii. Suprafaţa şi adâncul apei îşi răspund din nou, căci „un rai se înalţă în lumina zorilor, altul s-adânceşte în fundul apei”. Atmosfera, eterul au un rol important, căci „insulele se înălţau cu scorburi de tămâie”. Aceasta are rolul de a înălţa rugăciunea spre ceruri, fiind „o emblemă pentru cel care împlineşte o funcţie sacerdotală”[67]. În această atmosferă halucinantă, Maria îşi împreunează mâinile, înaintea somnului, pentru a înălţa „rugăciunea universului”. Mirosul tămâiei este împrăştiat de vânt; nu este vorba însă despre acel „vânt violent”, de care aminteşte Gaston Bachelard, care este „mişcare şi numai mişcare”[68], ci de o plutire continuă, lină şi dulce în care nici măcar oamenii nu păşesc pe sol. Maria merge, pluteşte pe un „pod de pânză diamantină ce sclipeşte transparent”. Neascunsul este subliniat de lipsa dorinţei corporale. Acea *appetentia corporis* este abolită, iar cei doi plutesc în vis alături de îngeri. Mircea Eliade[69] preciza că ruptura prin zbor are o dublă intenţionalitate: transcendenţa şi libertatea. Cei doi realizează ambele ipostaze ale rupturii de nivel: îşi transcend condiţia de muritori, tinzând către imortalitate (*athanatos*), şi câştigă libertatea

---

[64] *Ţara cireşilor în floare. Poezie japoneză*, Editura Grai şi suflet, Bucureşti, 1995.
[65] Mircea Opriţă, *Discursul utopic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 2000, p. 39.
[66] L. Blaga, *op. cit.*, p. 20.
[67] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 343.
[68] G. Bachelard, *Aerul şi visele*, *ed. cit.*, p. 233.
[69] M. Eliade, *op. cit.*, p. 205.

spiritului, care le permite să locuiască într-un spațiu privilegiat.

Dacă în utopia renascentistă timpul liber era folosit pentru lectură, rugăciune sau studiu, reprezentarea romantică este mult mai permisivă. Dionis inventează un joc de cărți. Ludicul este prezent şi în descrierea Insulei Fericiților din poemul cu acelaşi nume al lui Pierre de Ronsard: „Pe pajişte-n partide, -ncolo-ncoace / Vor alerga cu mingea să se joace. / La scrimă unii s-or exercita / Iar alții s-or întrece a sălta, / Ori, mâna cumpănind cu dibăcie / Vor face discu-naripat să fie”[70]. Dacă jocul este o reprezentare la scară redusă a vieții reale, atunci joaca reprezintă însuşi existența lui Dan şi a Mariei: „o poveste lungă şi încurcată”. Nu există însă un învingător, căci finalul fiecărui joc îl constituie somnul. Pentru romantici, visarea, reveria reprezintă modalitatea de a depăşi contingentul şi de a se confunda cu Universul. La Eminescu – spune G. Călinescu – avem de-a face cu „somnolența sub toate aspectele ei”. În *Sărmanul Dionis* însă, somnul are o semnificație profundă. Cel care e capabil de a sta treaz face proba unei extraordinare formații spirituale. Proba somnului este una dintre încercările eroului din mit, legendă sau basm, făcând parte din riturile de inițiere. Ghilgameş, eroul civilizator, spre exemplu, nu rezistă încercării de a sta treaz şase zile şi şapte nopți, ratând şansa nemuririi (de altfel, *Epopeea lui Ghilgameş* este considerată drept o „utopie a imortalității”). La fel, Dionis nu rămâne permanent treaz, deci nu este mereu prezent în lumea spiritului[71].

Problema care îl frământă însă pe Dan este poarta închisă şi mesajul încifrat care-i opresc trecerea: „Vecinic semnul arab de pe doma Domnului îi preocupa mintea lui Dan”. Poarta închisă este asemeni pomului interzis, simbol al neputinței de a cunoaşte totul. Dacă în *Biblie* Dumnezeu se arată pentru a enunța interdicția („A dat Domnul Dumnezeu lui Adam poruncă şi a zis: «Din toți pomii din rai poți să mănânci, iar din pomul cunoaşterii binelui şi răului să nu

---

[70] Pierre de Ronssard, *Antologie poetică (Insulele Fericiților)*, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967.
[71] I. Evseev, *op. cit.*, p. 432.

mănânci, căci dacă vei mânca din el, vei muri negreşit»”, *Facerea*, 2,16,17), în *Sărmanul Dionis*, prezența unei instanțe superioare este doar intuită – este arghezianul *Deus absconditus*. Poarta este ornată cu un triunghi în care „era un ochi de foc”. Trimiterea se face la miticul „ochi al lumii”, care este, în acelaşi timp, poarta soarelui, adică „puterea divină ce îmbrățişează cosmosul”[72], dar şi ieşirea din cosmos, deci trecerea obligatorie către un „dincolo”. Simbolistica ochiului este îmbogățită cu aceea a focului. Dionis are din nou în față o încercare, de data aceasta „proba de foc” a basmelor tradiționale. Este focul nimicitor al iadului sau focul purificator care „separă materiile şi nimiceşte impuritățile materiale?”[73]. Dan, mânat fiind de o„curiozitate profană”, va încerca să afle şi comite astfel păcatul originar (*Kathodos*), „arhetipala transgresiune săvârşită de Satan”[74]. Pedeapsa este previzibilă şi vine ca un fulger. Eretica întrebare „Oare fără s-o ştiu nu sunt eu însumi Dumne...?” atrage după sine punctul final al aventurii selenare şi apusul edenului miniatural. Componenta pasională, muritoare a sufletului (*thymoeides*) a avut câştig asupra celei nemuritoare (*athanatos*). Cunoaşterea pe care a încercat-o Dan i-a fost fatală pentru că nu i se potrivea („Dacă nu-l [pe Dumnezeu, n.n.] ai în tine, nu există pentru tine şi în zadar îl cauți”). Experiența sa ar putea fi descrisă în cuvintele lui Omar Khayyam: „În sfere fără nume înalt m-am avântat / Dar zboru-a fost cădere în cercul pământesc”[75].

Căderea este o răsturnare a armoniei paradisiace şi a unui model arhetipal. Revenit la existența umană, Dan reintră în ciclul timpului cotidian, nemaifiind protejat față de finitudinea şi trecerea acestuia. Dan urmează etapele zborului magic descris de Ioan Petru Culianu[76]. Acesta evidenția trei sec-

---

[72] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. II, p. 364.
[73] G. Bachelard, *Psihanaliza focului*, Editura Univers, Bucureşti, 2000, p. 130.
[74] Z. Dumitrescu-Buşulenga, *op. cit.*, p. 74.
[75] Omar Khayyam, *Rubaiyatele lui Omar Khayyam*, Editura Timpul, Iaşi, 2001, p. 54.
[76] Ioan Petru Culianu, *Experiențe ale extazului*, Editura Nemira, Bucureşti, 1998, p. 98.

vențe succesive: a) magicianul se cațără într-un loc înalt (Dan ajunge să locuiască în lună); b) cade de acolo în gol (căderea lui Dan înapoi pe pământ); c) dintr-un motiv sau altul, cade şi se zdrobeşte de pământ (la fel ca magicianul primelor secole, Dan cade pe Pământ în urma săvârşirii păcatului originar) şi este salvat doar de faptul că nu a pronunțat cuvântul întreg („Norocul tău că n-ai pronunțat vorba întreagă!”).

Scopul zborului magic era acela de a atinge starea supremă a spiritului; în aceeaşi manieră, Dan/Dionis încearcă să obțină starea perfectă a sufletului. În încercarea sa, sufletul trece prin cele trei ipostaze posibile stabilite de Vladimir Soloviov[77]: cea a trecutului (*ontologic*), care reprezintă dorința de absorbție originară şi revenirea la momentul de dinaintea Creației, apoi aceea a prezentului (dorința de a depăşi viața lipsită de armonia haosului cosmogonic) şi, în fine, viitorul sufletului al cărui ideal este reunirea cu Divinitatea. De-a lungul experienței sale, Dan/Dionis ajunge să-şi depăşească timpul (contemporan, inferior) şi să-şi regăsească identitatea în *chaosmos*, acel spațiu care include viața şi moartea într-o deschidere ce se săvârşeşte dincolo de viață şi de moarte.

Experiența lui Dan/Dionis poate fi privită şi ca un drum către centrul sinelui, pentru căutarea înăuntru a prezentului etern. Orice drum poate fi înțeles în două moduri[78]: ca o cale de urmat, plină de piedici şi greutăți, sau ca un drum ce duce la ființă şi o conține, în acelaşi timp, fiind o parte a acestuia. Experiența eroului eminescian se încadrează în cel de-al doilea tip, specific gândirii orientale. Faptul că ajunge să cucerească, la un moment dat, nemurirea trimite la definiția dată de Ernst Bloch utopiei drept „orice depăşire a limitelor date omului”[79]. Dan/Dionis depăşeşte limitele predestinate dar, mânat de curiozitatea profană, pierde statutul de participant la absolut. *Sărmanul Dionis* este, putem spune, o utopie neîmplinită[80].

---

[77] Vladimir Soloviov, *Viața lui Platon*, Editura Amarcord, Timişoara, 1997, p. 13.

[78] A se vedea Rabindranath Tagore, *Sadhana. Calea Desăvârşirii*, Editura Stress, Bucureşti, 1990, p. 18.

[79] E. Bloch, în S. Antohi, *Utopica.*

[80] În sensul definiției date de E. Bloch.

Aventura selenară a fost încadrată de majoritatea exegeților în sfera fantasticului eminescian. Breviarul fantasticului din întreaga operă a lui Eminescu îl constituie *Avatarii Faraonului Tlà*. Înlocuind ascensiunea lunară cu descinderea sub pământ, prozatorul zugrăveşte un alt spațiu material, acela al mormântului. Situat fiind pe o insulă în mijlocul unui lac subteran, mormântul faraonului şi al soției sale, Rodope, dobândeşte „atributele unui topos edenic”[81].

Verticalitatea, „căderea în sus” este înlocuită, aşadar, cu o cădere în abis. Această coborâre („El coborî scările jos, mai jos, ca şi când s-ar fi coborât în fundul unei mine”[82]) se realizează printr-o ruptură: „El azvârlise uşa mormântului după sine, între el şi lume”. Separarea este – s-ar zice – ireversibilă, dar orice cădere reprezintă „o nostalgie de neispăşit a înălțimii”[83].

Moartea regelui Tlà nu respectă – în tonul decorului – riturile egiptene. După moarte, faraonul pleca într-o călătorie cerească spre „Câmpiile Ofrandelor”[84], iar nu într-una spre miezul Pământului. Ceea ce respectă însă ritualul lui Tlà este seria de încercări prin care trebuie să treacă cel decedat. Pentru a se integra în Zeul-Soare, egiptenii respectau ritualul asirian, pentru ca să renască zilnic. Tlà săvârşeşte riturile de purificare necesare şi accede în acest fel la *Dnat*, care este „asemenea unui templu imens, foarte lung, împărțit într-un număr de încăperi despărțite de uşi, având la fiecare capăt o curte exterioară şi un pilon situat atât în lumea dinăuntru, cât şi în cea de afară”[85]. Mormântul său reprezintă o nouă lume. Considerând utopia drept „contrariul oricărei *topia* (orice ordine existentă în societate)”[86], putem afirma că, în cripta lui Tlà, se desfăşoară o reprezentare de tip utopic, în care legă-

---

[81] Gh. Glodeanu, *op. cit.*, p. 35.
[82] M. Eminescu, *Avatarii Faraonului Tlà*, *ed. cit.*, p. 64-69.
[83] G. Bachelard, *Aerul şi visele*, *ed. cit.*, p. 98.
[84] Mircea Eliade, *Istoria credințelor şi ideilor religioase*, vol. I, Editura Universitas, Chişinău, 1992.
[85] Arnold van Gennep, *Riturile de trecere*, Editura Polirom, Iaşi, 1997, p. 141.
[86] S. Antohi, *op. cit.*

turile cu lumea exterioară sunt rupte, căci nu există pilonul de legătură de care vorbea Van Gennep. Este un univers ermetic ce reiterează miticul *Iep zepi* egiptean („Prima oară”).

Tlà coboară în piramidă, deşi piramida este un simbol ascensional. Contradicţia aparentă se explică prin puterea regelui mort de „a se înălţa la ceruri şi de a coborî de acolo după cum îi este vrerea”[87]. Astfel, coborârea este, în acelaşi timp, şi posibilitate de urcare; moartea este şi viaţă sau, cum observa G. Durand[88], avem de-a face cu izomorfismul „mormântului-leagăn”. Pământul, sub forma manifestă a piramidei, devine leagăn magic şi binefăcător.

Luntrea lui Charon este înlocuită de „un podiş de prund”, care-i permite regelui să treacă prin apa „care-i ajungea până la genunchi”. Se reface, în acest mod, botezul biblic sau cel ritualic în apa cosmică. J. Servier observa că descoperitorii utopicelor surse erau mânaţi de „dorinţa inconştientă de a fi legănaţi de o mare caldă şi de a descoperi pacea apelor intrauterine”[89]. Această reînnoire a perioadei maternale este puţin probabilă în cazul traseului lui Tlà. Pe lângă botezul apei, Tlà se împărtăşeşte şi din tainele focului. El „aprinsese urna şi focul ilumina toată hala mare ca o boltă a cerului”. Această aprindere a alcoolului reprezintă unul din firele care-l mai leagă de viaţă, căci aprinderea unei făclii îmbibate în alcool reprezintă „comuniunea dintre viaţă şi foc”[90].

Insula funerară este dominată de o atmosferă sumbră, iar impresia apăsătoare a morţii este diminuată de vegetaţie în mică măsură („straturi de flori”, „roze roşii”). Iubita nu mai este exuberantă şi plină de viaţă, precum Cezara sau Maria, deşi păstrează o „înspăimântătoare frumuseţă”. Iubirea lui Tlà pentru Rodope este nemărginită; el doreşte a se uni cu aceasta în moarte, nu atât dintr-o „opţiune pentru lumea spiritului”[91], cât din dorinţa de a-i fi aproape: „Te urmez în noaptea de unde nu-i întoarcere!”. Moartea este privită fără teamă, căci – spune

---

[87] J. Chevalier, A. Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 97.
[88] G. Durand, *op. cit.*, p. 232.
[89] J. Servier, *op. cit.*, p. 251.
[90] G. Bachelard, *Psihanaliza focului*, *ed. cit.*, p. 111.
[91] Gh. Glodeanu, *op. cit.*, p. 35.

Eliade – „miracolul morții nu constă în ceea ce sfârşeşte ea, ci în ceea ce începe”[92]: „El apăsă fruntea pe mâinile ei unite… întuneric…, o negură rece cuprinse creierii lui, i se părea că Rodope îl cheamă din depărtare”. Mormântul devine locul de nuntire a celor doi. De altfel, cuvântul „cimitir” provine din etimonul *koimeterion*, care avea înțelesul de „cameră nupțială”[93]. În plus, în mitologia românească, moartea este văzută fie ca o călătorie a „dalbului de pribeag” pe tărâmul celălalt, fie ca o nuntă cerească[94].

Insula din *Avatarii Faraonului Tlà* nu mai este deci un *topos* al fericirii, ci unul al morții. Descrierea conține accente de „austeritate şi simplitate ascetică”[95], şi asta deoarece interesează doar influențele. Cauza e înlocuită de efect. Interesant de urmărit însă este traseul regelui, care deține funcțiile unui adevărat ritual, aşa cum le stabilea Claude Rivière[96]. Prima menire a unui rit este de a reînnoi şi de a reînvia credințele (funcția de mediere şi pedagogică); prin gestul său, Tlà reface gestul arhetipal al integrării întru Ra. Apoi, ritualul are o funcție integrativă; prin moartea sa voluntară, intră în cercul existențelor, *samsara*. Ritul are şi o funcție ordonatoare, prin ocurențele legate de ciclul vieții (moartea lui Rodope, a lui Tlà). Având şi o funcție securizantă, ritul apără pe Tlà de eventuala angoasă în fața morții, întregul traseu al faraonului ilustrând funcția dinamogenă a ritului, căci muribundul îşi canalizează ultimele resurse ale vieții pentru atingerea scopului final.

Experiența lui Tlà reface „moartea lunară”. Căci – remarcă Mircea Eliade[97] – moartea omului, ca şi moartea lunii sunt necesare cum sunt „cele trei zile de întuneric” ce preced „renaşterea lumii”. Trecerea faraonului este un fapt indispensabil regenerării cosmosului pentru refacerea eternului pre-

---

[92] M. Eliade, *Oceanografie*, în *Drumul spre centru*, *ed. cit.*, p. 33.
[93] A se vedea G. Durand, *op. cit.*, p. 233.
[94] I. Evseev, *op. cit.*, p. 280.
[95] D. Mănucă, *op. cit.*, p. 280.
[96] J. Claude Rivière, *Socio-antropologia religiilor*, Editura Polirom, Iaşi, 2001, p. 90-93.
[97] M. Eliade, *Mitul eternei reîntoarceri*, în *Eseuri*, *ed. cit.*, p. 71.

zent; căci, ca orice formă, şi spiritul uman, ca să-şi recapete vigoarea, trebuie să fie „reabsorbit în amorf, să fie integrat în unitatea primordială din care a ieşit”[98].

La o primă vedere, ceea ce uneşte cele trei creaţii eminesciene este încadrarea lor în sfera fantasticului, în sensul definiţiei date de Roger Caillois: „o întrerupere a ordinii recunoscute, o năvală a inadmisibilului în sânul legalităţii cotidiene”[99]. Aproximativ în acelaşi spirit, putem defini utopia drept o distanţare de realitatea imediată, o trecere din real în metareal. În acest mod, se realizează o suprapunere a celor două forme de exprimare literară: ficţiunea poetică şi creaţia utopică. La Eminescu, diferenţierea se face în sensul în care – aşa cum precizam anterior – utopia romantică se detaşează de cea clasică: este „prăpastia” ce separă genul literar utopic („format din lumea ficţiunilor despre societatea ideală, având ca procedeu esenţial descrierea, dar incluzând personaje şi conflict literar – chiar stereotip”[100]) de metoda utopică, al cărei fundament îl constituie „extrapolarea de la real la fictiv”[101].

Utopia clasică a căutat să descrie un model de stat ideal şi unul de om ideal, ambele deziderate plecând de la ideea că lumea contemporană se găseşte într-o mizerie fizică şi morală ce suportă critici şi îndreptări. Nu departe de această viziune (totuşi foarte diferit), Eminescu descrie o evadare dintr-o lume ce „plezneşte de mulţimea urei ce cuprindea”[102], dar prin intermediul reveriei. Părăsirea lumii se face sub forma unei rupturi aparent inconştiente; în fapt, eroii eminescieni pătrund în universurile paralele ca urmare a propriei lor opţiuni. Este un tip de experienţă asemănător celui descris de Karl Gjellerup în *Pelerinul Kamanita*: „Acolo unde apare soarele…”[103]. Această

---

[98] *Idem*, p. 62.

[99] Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 65.

[100] S. Antohi, *Metoda şi discursul*, în *Exerciţiul distanţei: discursuri, societăţi, metode*, Nemira, Bucureşti, 1997.

[101] Al. Ciorănescu, în S. Antohi, *op. cit.*

[102] M. Eminescu, *Sărmanul Dionis*, *ed. cit*. p. 24.

[103] Karl Gjellerup, *Pelerinul Kamanita*, Casa de Editură şi Presă „Viaţa Românească", Bucureşti, 1991, p. 24: „Acolo unde apune soarele se află paradisul lumii fără hotare şi pe toţi care au curajul să dispreţuiască cele

chemare continuă îl face pe Ieronim să plece către insula lui Euthanasius într-un demers defensiv; Marian Papahagi[104] observa că – insula fiind ținta unei mişcări regresive – acțiunile eroului s-ar concretiza într-o „utopie a fugii”, aceasta fiind echivalentă cu „pierderea capacității de a lua lucrurile drept ceea ce sunt”. Depăşind această interpretare, preferăm să vedem în *Cezara* mai degrabă o „utopie a regăsirii”, căci în spațiul insular se reface unitatea primordială şi armonia Universului.

Utopiile renascentiste se prezintă ca adevărate tratate de urbanistică. Iată, de exemplu, descrierea pe care o face Th. Morus oraşului Amauroton: „Oraşul e încins de un zid înalt şi gros, pe care se ridică dese turnurile şi întăriturile. Meterezele, pe trei laturi sunt înconjurate de un şanț adânc şi lat, dar fără apă, sădit cu mărăcini şi tufişuri […]. Clădirile sunt departe de a fi respingătoare şi alcătuiesc, în toată lungimea ulițelor, late de douăzeci de picioare, două şiruri neîntrerupte”[105]. Reprezentările utopice eminesciene trimit mai degrabă la un mediu rustic, în care vegetația abundă, iar elementele cosmice nu sunt îngrădite cu nimic de planuri urbanistice: Dionis aşază „în albastra adâncime a cerului doi sori şi trei luni”[106].

M. Opriță[107] observa că utopia clasică realizează o „uniformizare a situațiilor şi intereselor […], o conciliere a contrariilor, constrânse astfel să curgă într-un singur sens”. Eminescu reuşeşte să împace aspectele contrastante nu prin ştergerea diferențelor, ci prin armonizarea lor. În *Avatarii Faraonului Tlà*, viața şi moartea se împletesc în direcția acelui *mousiké* al vechilor greci, al cărui sens prim e *kathartic*, capabil să aducă modulațiile sufletelor (ale celor vii şi ale celor morți) în acord cu ordinea cosmică (*couranos*).

Elementele compoziționale specifice utopiei clasice sunt reperabile şi la Eminescu: spațiul izolat (insula descope-

---

pământeşti şi să-şi îndrepte gândul lor spre acel loc al fericirii îi aşteaptă acolo o renaştere pură din corola unei flori de lotus”.

104 M. Papahagi, *op. cit.*

105 Th. Morus, *op. cit.*, p. 46.

106 M. Eminescu, *op. cit.*, p. 24.

107 M. Opriță, *op. cit.*, p. 87.

rită de Hythlodeus se regăseşte în modelul insulei lui Euthanasius), structurile geometrice complexe (Cetatea Soarelui are construcţie circulară, la fel de complicată ca şi piramida regelui Tlà) sau atmosfera de (auto)suficienţă ce emană din scrierile de factură utopică. Ceea ce diferenţiază însă aceste imagini este faptul că Utopia din *cinquecento* insistă asupra lor, printr-o descriere minuţioasă, fapt care conferă impresia imotilităţii şi a condamnării la stagnare. Prozatorul român însă concepe lumea în mişcare pentru că aceasta presupune o evoluţie neîmplinită (existenţa arheului Tlà este doar o ipostază din lungul şir de vieţi ce va urma).

Discursul clasicilor utopişti „urmăreşte meticulos un lung şir de probleme de interes general uman”[108], a căror soluţionare se găseşte neapărat în comunismul utopic. La Eminescu, sunt identificabile însă aventurile individuale ale spiritului. La fel ca în filosofia indiană, eroii urmăresc trei scopuri în viaţă[109]. Avem de-a face, mai întâi, cu dorinţa de împlinire a legii lui *Kama*, adică împlinirea întru plăcere şi dragoste, în *Cezara* (care poate fi considerată o utopie a iubirii). *Dharma*, al doilea scop în viaţă, „este doctrina datoriilor şi drepturilor fiecăruia în societatea ideală şi, ca atare, legea sau doctrina oricărei acţiuni morale”. Dan/ Dionis tinde către integrarea într-o astfel de ordine morală, care – din motive mai mult sau mai puţin obiective – îi este accesibilă până la un punct. În fine, *Mokşa* reprezintă „mântuirea sau eliberarea spirituală”; spre aceasta tinde Tlà, iar moartea sa voluntară dovedeşte că unirea cu Rodope este şi cauză, şi efect („mor, căci ai murit tu, palidul meu copil”[110]) pentru eliberarea din urmă a sufletului.

108 *Idem*, p. 90.
109 Heinrich Zimmer, *op. cit.*, p. 34-37.
110 M. Eminescu, *Avatarii Faraonului Tlà*, *ed. cit.*, p. 68.

L'imaginaire utopique chez Eminescu

Résumé

Est-ce qu'on peut parler d'utopie chez Eminescu? Voilà la question de notre essai. On part de la démarcation qui s'établie entre l'utopie classique et la rêverie romantique; c'est la différence entre le genre littéraire et la méthode utopique.

Si les créations „classiques" de Thomas Morus ou de Tommaso Campanella peuvent être encadrées dans le premier paradigme, les textes romantiques portent l'empreinte utopienne au niveau des thèmes, des symboles, des motifs invoqués. C'est le cas des trois nouvelles d'Eminescu qu'on a prises en considération: *Cezara, Sărmanul Dionis* et *Avatarii Faraonului Tlà*. Ces textes démontrent le passage de l'utopie sociale (vision imaginative sur le *telos*) à l'utopie romantique subjective, envisageant l'accomplissement humain.

Studii culturale, comparatistică

Natura naturans/natura naturata la Mihai Eminescu

Marilena SPIRIDON BÎRSAN

Etimologic, cuvîntul *natura* (lat. *natura*/gr. *physis*) înseamnă „natură a ceva" – sens folosit de Lucrețiu în *Despre natura lucrurilor (De rerum natura)* – ajungînd să se identifice semantic, poate datorită unor expresii ca „natura tuturor lucrurilor", cu universul sau lumea naturală.

Semnificația termenilor *natura naturans*/*natura naturata*, termeni ce fac obiectul discuției de față, își are punctul de plecare în filosofia greacă, începînd cu Platon și terminînd cu distincția făcută de Aristotel: *cauza primă a mișcării*/*acela (cea) care este mișcat(ă)*.

De altfel, principiile aristotelice vor fi folosite, mai tîrziu, de Augustin și dezvoltate de Scotus Erigena într-o distincție și identificare a lui Dumnezeu și a lumii. Astfel, după aceasta din urmă, natura, ca putere creativă, în fapt, este *Dumnezeu-Natura* ce creează natură pentru sine însuși: natura „se naturează" pe sine însăși; privită ca totalitate definită de existență determinată, natura este *lumea* sau, mai tîrziu, *Natura naturata*. Această modalitate de expresie va fi preluată și dezvoltată mai apoi de filosoful arab Averroës, reapărînd mai tîrziu în gîndirea poetului-filosof renascentist Giordano Bruno.

Cel care va redenumi însă distincția aristoteliană, ale cărui concepte vor deveni punct de plecare pentru o nouă filosofie la începutul secolului al XIX-lea – filosofia naturii –, a fost filosoful renascentist Baruch Spinoza (1632-1677). Avînd ca fundamente ale filosofiei sale structura substanței, însușirile și modul acesteia, metafizica lui Spinoza este străbătută de distincția dintre *natura naturans*/*natura naturata*,

termeni pe care filosoful însuşi îi definea în propria-i manieră în tratatul său, **Etica**: prin *natura naturans* – „trebuie să înțelegem ceea ce este în sine şi se concepe prin sine, adică acele atribute ale substanței care exprimă o esență eternă şi infinită, adică pe Dumnezeu, întrucît e considerat cauză liberă”[1]; prin *natura naturata* „înțeleg tot ceea ce derivă din necesitatea naturii lui Dumnezeu sau din fiecare din atributele lui, adică toate modurile atributelor lui Dumnezeu, întrucît sînt privite ca lucruri care sînt în Dumnezeu, şi care nu pot nici să existe, nici să fie concepute fără Dumnezeu”[2]. Aşadar, Spinoza încerca, prin distincția *natura naturans*/*natura naturata*, *substanță*/*mod*, să găsească şi să definească termenii creației. Astfel, pentru a putea ilustra mai bine conceptele filosofiei sale, filosoful portughez de religie iudaică (excomunicat, de altfel, de către comunitatea evreiască a timpului său, datorită ideilor sale şi anatematizat astăzi şi socotit a fi unul dintre cei mai mari filosofi iudei) va crea, la propriu, termenii în speță: plecînd de la cuvîntul latin *natura*, Spinoza va adăuga terminațiile de participiu şi de substantiv (*naturans*/*naturata*) pentru a contura distincția *substanță*/*mod*. Aşadar, tocmai terminațiile sînt cele ce conferă contrastul dintre *ceea ce creează* (*natura naturans*) şi *ceea ce este creat* (*natura naturata*). Sau, cu alte cuvinte, se face distincția între *natura creînd*/*natura creată*.

Inițial, metafizica lui Spinoza era privită ca exclusiv teologală. În acest sens, filosoful vorbeşte de Dumnezeu sau Natură: Dumnezeu e *natura naturans*, infinită şi nedeterminată putere în fapt, iar ca *actus*, adică realitate exclusivă determinată a acestei puteri în fapt, natura este una *naturata*. Cu alte cuvinte, *natura naturans* e Dumnezeu ca parte din Dumnezeu, eternă, imuabilă şi invizibilă, iar *natura naturata* reprezintă natura ca parte din Dumnezeu, efemeră, schimbătoare şi vizibilă.

Cei care vor schimba sensul exclusiv teologal al propozițiilor lui Spinoza într-unul mai mult… liber-cugetător au fost

---

[1] Baruch Spinoza, **Etica**, *Despre Dumnezeu* (propoziția XXIX), Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 33- 34.
[2] *Ibidem*, p. 33-34.

romanticii. După cum se ştie, dorinţa acestora era de a reinventa lumea, de a găsi noi modalităţi de cunoaştere a lumilor (fizice, psihice şi metafizice!), pentru ca omul să poată accede spre o realitate superioară. Aspiraţia romantismului era una de reanimare a sentimentului religios, sentiment pe care raţionalismul secolului al XVIII-lea l-a ignorat.

Apărut la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi căpătînd o semnificativă dezvoltare în secolul următor (prima jumătate a acestuia), romantismul e unul din curentele literare ce vor genera, sub aspect ideatic, filosofii. Este vorba despre filosofia naturii, ale cărei baze sînt puse, în Germania, de către Schelling şi ale cărei concepte au fost preluate şi dezvoltate de fraţii Schlegel, Novalis, Tiek, Wackenroder (în aceeaşi ţară ca şi iniţiatorul mişcării filosofice în discuţie), de către Hugo şi Baudelaire (în Franţa) ş.a.m.d. Avînd ca instrumente de lucru concepte ca *natura naturans*/*natura naturata* şi, implicit, contradicţia dintre ele, filosofia avea ca finalitate reconsiderarea universului – lumea nu trebuie privită doar din punct de vedere cantitativ şi mecanic, ci ca un organism viu, adică e sinteza dintre materie şi spirit – şi restabilirea miraculosului.

În 1873, îl găsim pe Eminescu la Berlin, frecventînd cursul profesorului Eduard Zeller, curs ce-l va familiariza cu ideologia filosofiei naturii. Astfel, în caietele sale studenţeşti datînd din acel an se puteau citi însemnări ca: „antiteza între om şi natură”; „Şi noi suntem natură. Să reabilităm unitatea. În simţirea nemijlocită zace deja unitatea”; „Activitatea estetică este o bucată de natură sublimată – se-nnobilează”; „Noi suntem în firea ei [a naturii, n.n.] şi ea este în firea noastră”[3]; „Ce e *natura naturans* (s.n.)? O cantitate de mişcare. Ce e *natura naturalia* [*naturata*, n.n.] (s.n.)? termenii fenomenologici ai cantităţii de mai sus *a* = *a* (s.n.).”[4] Aşadar, poetul român învăţa în acea perioadă, coroborînd informaţiile din cursul profesorului Zeller cu unele provenind din lecturi particulare din Kant, Hegel, cum că natura este, simultan,

---

[3] Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, p. 90-91, în Gh. Drăgan, *Poetică eminesciană*, col. „Eminesciana”, Editura Junimea, Iaşi, 1989, p. 90.
[4] Mihai Eminescu, *op*. *cit*., p. 367, în Gh. Drăgan, *op*. *cit*., p. 91.

spirit şi materie, identitatea dintre acestea fiind originară, aparţinînd rădăcinii ontologice a universului.

Contradicţia *natura naturans*/*natura naturata* este bine conturată în opera eminesciană. De altfel, întreaga creaţie a lui Eminescu pendulează între *natura naturans* (creatorul), *natura naturata* (creatul), *natura de-naturata* (increatul, moartea), conceptul menţionat acum este preluat de la simbolişti şi se manifestă mai ales în ultima parte a operei eminesciene. Astfel, se poate vorbi, în legătură cu cele afirmate mai sus, despre Demiurgul eminescian, Hyperion sau oricare altă întruchipare a omului de geniu ca *natura naturans*, codrul, apele insula lui Euthanasius, peisajele selenare etc. drept *natura naturata* şi, nu în ultimul rînd, natura ca ruină a unui templu precum *natura de-naturata*. Pentru exemplificare, amintim titluri ca: *Scrisoarea I*, *Luceafărul*, *Feciorul de împărat fără stea* (poeme ce ilustrează, cu precădere, conceptul naturii ce creează), *De treci rîul Selenei…*, *Floare albastră*, *Eco*, *Mirandoniz*, *Călin (file din poveste)* etc. (reprezentări ale unei naturi create, abundente, identificabilă cu cea originară), *Melancolie*, *Apari să dai lumină*, *Gemenii* etc. (au în centru imaginea naturii în ruină). Trebuie însă specificat faptul că nu se poate face o separaţie clară între *natura naturans*/*natura naturata* în creaţia eminesciană, titlurile enumerate mai sus fiind reprezentative doar din perspectiva ilustrării conceptelor în discuţie (a unuia sau a altuia).

În sfîrşit, trebuie adăugat faptul că, în formarea concepţiei eminesciene despre natură, pe lîngă ideile preluate din filosofia romantică germană, importante sînt şi influenţele ce vin dinspre poezia populară, poezie pe care Eminescu o cunoştea şi pe care o gîndea ca pe o formă a „simţirii nemijlocite”.

Omul natural, reprezentare a *naturii naturans*, unul din idealurile mişcării romantice, este surprins în opera eminesciană atât ca centru al universului (*Sara pe deal*), cît şi ca spirit generator al lumii (*Scrisoarea I*, *Memento mori*, *Luceafărul* etc.). Tot în sfera acestui concept se înscrie şi senzualitatea feminină, existentă, de altfel, în creaţia eminesciană,

acea exaltare a feminităţii ca semn al fertilităţii naturii (*Dorinţa*, *Călin [file din poveste]*, *Cezara* etc.). În aria aceluiaşi concept, amintim şi ipostaza feminină a naturii, natură văzută ca iubită, logodnică sau mireasă: pădurea îşi cheamă iubitul („O rămîi, rămîi la mine, / Te iubesc atît de mult!” – *O, rămîi…*); luna e „regina nopţii”, „sfînta regină” etc.

În ceea ce priveşte reprezentările conceptului *natura naturata*, natura eminesciană poate fi una cu încărcătură erotică, plină de sevă, prospeţime, bogat colorată (*Lacul*, *Cezara*, *Dorinţa* etc.), una a ceţurilor nordice (*Diamantul Nordului*, *Geniu pustiu* etc.), sau o alta cu elemente siderale, ce înfăţişează peisaje selenare (*Luceafărul*, *Sărmanul Dionis*, *De treci rîul Selenei…* etc.).

Aşadar, concluzionînd, putem spune că, în creaţia eminesciană, atît ideile filosofice romantice (ce conţin, într-o formă elevată, unitatea om-natură), contradicţia filosofică *substanţă*/*mod* (tradusă, după cum spuneam mai sus, în distincţia *natura naturans*/*natura naturata*), cît şi poezia populară naţională (poetul considera cîntecul popular ca fiind modalitatea originară de trăire şi de exprimare a comuniunii om-natură) vor dezvolta şi defini ceea ce unii exegeţi au numit *sentimentul naturii* la Eminescu. Acest sentiment însemna atît intuirea conaturalităţii primare om-natură, în sensul popular, mitologic[5] şi cult, cît şi sugerarea valorilor eului poetic, văzut ca unul *natural*.

Bibliografie:

Drăgan, Gheorghe, *Poetică eminesciană*, colecţia „Eminesciana”, Editura Junimea, Iaşi, 1989;

Eminescu, Mihai, *Poezii*, Editura Minerva, ediţie îngrijită de D. Murăraşu, Bucureşti, 1982;

Ferber, Michael, *Dicţionar de simboluri literare*, Cambridge University Press, Editura Cartier (Fundaţia Söros), 2001;

[5] apud Gh. Drăgan, *op. cit.*, p. 93.

Huch, Ricarda, *Romantismul german*, Editura Univers, Bucureşti, 1974;
*** nature *http://w.w.w.**newadvent.org**/cathen/06612a.htm;*
Spinoza, Baruch, *Etica*, Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1981.

Résumé:

La conception d'Eminescu sur la contradiction philosophique *natura naturans*/*natura naturata* est issue, à la fois, de l'idéologie romantique – qui a comme sujet l'union d'esprit avec la matière et *l'homme naturel* – et de la poésie populaire. Ainsi, son œuvre est pleine d'exemples qui montrent l'existence de ceux deux concepts philosophiques. Au fond, la création d'Eminescu oscille entre une nature créatrice – la représentation du concept *natura naturans* – (l'image du Démiurge, Hyperion, la sensualité féminine qui s'identifie avec la nature même etc.), une nature qui est créée – *natura naturata* – (l'image de la nature féerique, abondante, l'île d'Euthanase, les paysages sélénaires etc.) et une nature vue comme ruine – *natura de-naturata*. Il s'agit de titres comme: *Scrisoarea I*, *Luceafărul*, *Floare albastră*, *Dorință*, *Lacul*, *De treci rîul Selenei…*, *Mai am un singur dor*, *Gemenii*, *Memento mori* etc.

Archaeus, ātman şi brahman

Dana Iuliana BÎZDÎGĂ-GEANGALĂU

Indianitatea eminesciană nu este un pretext, nu se constituie atât într-un complex de motive literare care ar converge într-o temă ce presupune unitate şi ansamblu ideatic. Eminescu a studiat sanskrita din manualul lui Franz Bopp, a lăsat un manuscris neterminat cu o traducere a acestuia, şi-a însuşit lecturi vedice şi din *Vedanta*, a perceput adevărurile emise pentru prima dată la Sarnath de Buddha, şi toate acestea l-au apropiat de esenţa subtilă a non-alterităţii upanisadice (*tat tvam asi* – „Acela Tu eşti") şi au devenit trama intimă a viziunii sale poetice şi de creaţie, în genere.

Esenţă a Upanisadelor, *Ātman* şi *Brahman* reprezintă coincidenţialitatea divină care însumează vibraţiile întregului Univers în concepţie hindusă. Revelată încă de scrierile vedice, această uniune mistică apare mai profund conturată o dată cu *Vedānta* (sau cum au mai fost numite *Upanisadele* − *Vedele* târzii). *Ātman* − Sinele Individual este o fărâmă din *Brahman* − Sinele Universal, este, în fapt, chiar acesta din urmă. Într-una dintre cele mai vechi *Upanisade* (*Chāndogya-Upanisad*), *Ātman* este prezentat ca „Sinele fără de păcat, cel fără de vârstă, nemuritor şi care nu cunoaşte durerea, foamea sau setea, care nu doreşte nimic din ceea ce e efemer către dorinţă şi nu imaginează ceea ce nu merită imaginat, pe acesta trebuie să îl căutăm, pe acesta trebuie să îl înţelegem. Acela care l-a descoperit pe *Ātman* pătrunde Adevărul şi aceluia îi vor fi îndeplinite toate dorinţele."

S-a vorbit în dese rânduri despre influenţa aşa-numitului „pesimism" schopenhauerian asupra eminescianităţii. Poetul şi scriitorul român nu doar că a transcens sensul acestui „termen", ci a înţeles şi dincolo de ceea ce au asimilat filosofii

europeni ca fiind pesimismul gândirii hinduse şi buddhiste, diferenţa între absolutul celei dintâi şi relativismul celei de-a doua. În hinduism nu există alteritate, *Ātman* (Sinele Individual) este *Brahman* (Sinele Universal), coincidenţialitatea amintită fiind însăşi structura, infinitatea Universului, Dumnezeirea. În buddhism viaţa este suferinţă, *Nirvana* absolvă fiinţa umană de acest mod de a simţi şi unul dintre declanşatorii suferinţei este chiar *trsna* (dorinţa de a trăi).

În *Archaeus*, *samsara* (ciclul de reîncarnări, transmigraţia sufletelor) – care este alimentată de *trsna* – este un dat, nici o întâmplare nu se ridică deasupra contextului, personajul principal (care e un adevărat *guru* al ideii de *moksa* – similară cu *Nirvana* – eliberare spirituală) este conştient de determinismul ce îl presupune *samsara* şi care nu înseamnă pesimism, ci o cale de însuşire a absolutului: „Archaeus este singura realitate pe lume, toate celelalte sunt fleacuri – Archaeus este tot.”

Socratic, Eminescu declama: „Nu ştim dacă ştim ceva...” Sentimentul de alienare resimţit în *Archaeus* este sublimat, întrucât se traduce printr-o manieră de protecţie împotriva percepţiei absurdului acestei lumi. Viaţa, realitatea de primă privire şi abordare transparentă, este definită încă din *Brhadāranyaka-Upanisad* ca *māyā* (iluzie, văl), o *līla* (dans) a *māyā*. Relevantă este şi o altă semnificaţie sanskrită în ceea ce priveşte verbul „*lī*”, care se poate tălmăci şi prin „a ascunde”. Archaeus „vede” ceea ce *māyā* ne ascunde, şi anume inexistenţa eului, confundarea sa extatică cu divinul, dialectica *Ātman-Brahman.*

Shiva este, în panteonul hindus, şi zeul dansului (Natarajan), de altfel, în shivaismul kashmirian, viaţa – iluzie fiind înţeleasă ca dans cu semnificaţie de ritm. După modelul upanisadic şi cel al *Bhagavad-Gitei*, această idee a ritmului inexorabil al samsarei este relevată în *Archaeus*. Conceptul hegelian, întâlnit în *Vedānta* (*neti, neti* – „nici aşa, nici aşa”) este un mijloc de a semnifica atributele Divinităţii şi apare transpus de Eminescu în acest text de o înălţime spirituală unică: „Cine şi ce este acel el sau cu care-n toate schimbările din lume ar dori să rămână tot el? Acesta este poate tot mis-

terul, toată enigma vieții. Nimic n-ar dori să aibă din câte are. Un alt corp, altă minte, altă fizionomie, alți ochi, să fie altul… numai să fie el. Ar voi să se poată preface în mii de chipuri, ca un cameleon… dar să rămâie tot el. Abstrăgând de la dorința acestei reamintiri, fiecare-şi are dorința împlinită,… căci este indiferent, pentru cel ce nu voieşte *memoria* identității, dacă-i el sau nu-i el rege. *El* este regele, dacă nu face numai această pretenție să fie tot el… Iată alt corp, altă minte, altă poziție, numai că nu eşti tu. Ei, ai priceput ce-i Archaeus?”

Toate acestea nu sunt decât corespondențe ale filosofiei indiene upanişadice: „Lumina care străluceşte dincolo de acest Cer, dincolo de toate, în lumile cele mai înalte dincolo de care nu există altele mai înalte, este de fapt aceeaşi lumină care străluceşte înăuntrul omului (*antah puruse*)” (*Chāndogya-Upanisad*).

Ātman nu desemnează un *ego* sau un *non-ego*, ci o entitate superioară identică lui Dumnezeu. Subiect, niciodată obiect, conține o profundă interioritate ontologică. Pur în natura sa, *Ātman* este indestructibil, neschimbător, stabil, veşnic, iar fiecare ființă umană este alcătuită din trup, minte şi *Ātman*. Întrucât oamenii sunt, în esență, spiritualitate absolută, înseamnă că pot fi identificați cu *Ātman* care e increat, etern, dar deopotrivă transcendent şi imanent omului. Nu poate fi cunoscut prin percepție, simțuri, cogniție, deoarece nu te poți desprinde de *Ātman*, de ceea ce eşti pentru a putea pricepe. Eminescu poate traduce această lumină: „Nici nu-i uşor de priceput – pentru că-i etern. Şi etern este tot ce este întotdeauna de față… în acest moment. Nu ce au fost, căci au fost stări de lucruri, nu ce va fi, căci vor fi iarăşi stări de lucruri. *Ce este*. Numai dacă vremea ar sta locului am pute vede lămurit ce-i etern… Numai într-un punct în care s-ar naşte un moratoriu între moarte şi viață, căci lumea nu-i decât o vecinică plătire către viață, o vecinică încasare din partea morții. Şi această împrejurare este mama timpului. Fără de aceasta, suma celor ce există într-adevăr s-ar pute privi peste tot, am şti ce este netimporal.” *Ființa pentru sine* este situată în domeniul finitudinii şi al fenomenalității, fiind impulsionată de dualitatea iubire-ură, în timp ce *ființa în sine* este existența

pură lipsită de finalitate, ca şi Sinele (*Ātman*). Diferenţa între cele două modalităţi ale fiinţei reprezintă rădăcina ontologică a întregii percepţii despre *Archaeus,* despre *Brahman*. Conştiinţa în Sine (*Ātman*) este absolută, consubstanţială cu realitatea ultimă (*Brahman*), iar înstrăinarea de *māyā* creează o contradicţie între Sine şi eul empiric (*ahamkara*), care este conştiinţa posesiunii efemere şi a finitului. Cultivând acest antagonism, se eludează celelalte dualităţi care formează substanţa eului (iubirea şi ura, prietenia şi duşmănia, atracţia şi respingerea) şi care generează fericire şi nefericire. Se ajunge în cele din urmă la o stare egală (*samata*), la o anumită detaşare, în care se priveşte cu aceiaşi ochi un bulgăre de pământ şi o bucată de aur, un prieten sau un duşman şi se transcend chiar valorile morale (*Bhagavad-Gita*).

Prin automanifestare, Sinele Universal ajunge la autocunoaştere; îşi află natura contradictorie. Experienţa sa existenţială este proiectare într-o alteritate, o realitate (văl) care se găseşte în afara sa. Astfel, Absolutul se înstrăinează de el însuşi, acest fapt petrecându-se în primul rând în apariţia multitudinii de euri umane, fiecăruia dintre acestea fiindu-i necesară înclinaţia situării centrale în raport cu restul, inclusiv cu Absolutul, pentru că fiecare eu se consideră un absolut. Aici se află originea decăderii: în ieşirea Unului din el însuşi. Fiinţa umană se găseşte scindată între *ego* şi esenţa divină şi sfârşeşte prin a se refugia în *avidya* (ignoranţă, în sensul de refuz al cunoaşterii). *Moksa* în hinduism sau *nirvana* în buddhism este urmarea depăşirii avidyei, urmarea „iluminării” – *boddhi*, care duce la „moartea” faţă de condiţia umană şi renaşterea într-o stare spirituală superioară: extincţia în Absolut, absorbţia lui *Ātman* în *Brahman*. De aceea, *moksa* sau *nirvana* nu înseamnă mântuire morală, pentru că se află dincolo de bine şi rău, nu reprezintă o stare psihică, ci eliberarea de toate constructiile mentale pur umane, de orice stare de conştiinţă, dorinţe, pasiuni, nelinişti, percepţii. Înseamnă atingerea supremei cunoaşteri (*jnana*), esenţa care nu mai poate fi dizolvată, destrămată, este realizată starea diamantină de nealterabil, nefragmentabil, nedezintegrabil. Accederea la această eliberare supremă este însoţită de beatitudine (*anan-*

da). Nu se poate rosti inefabilul: „E unul şi acelaşi punctum saliens care apare în mii de oameni, dizbrăcat de timp şi spaţiu, întreg şi nedespărţit, mişcă cojile, le mână una-nspre alta, le părăseşte, formează altele nouă, pe când carnea zugrăviturelor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie ce pare vecinică”.

Dezbrăcarea de eul empiric şi realizarea Sinelui este subtil exprimată de poeta indiană Lalla Lalded prin acţiunea dansului care eliberează sufletul din vălurile *māyā*: „Înţeleptul mi-a spus un singur cuvânt: / «Din exterioară să devii interioară». / Atunci m-am dezbrăcat / şi am dansat goală.” Spre un dincolo indefinit aspiră şi Rabindranath Tagore: „Acolo nu este nici zi, nici noapte, nici forme, nici culori. / Şi nici cuvinte, nici cuvinte”.

Transcenderea în extremul Dincolo o aflăm şi în *Luceafărul* eminescian. Nu există timp, nu există spaţiu, dar transpare atracţia către cea mai indefinită stare: „Nu e nimic şi totuşi e / O sete care-l soarbe, / E un adânc asemene / Uitării celei oarbe”. Lumea umană, iluzia, *māyā* este formată din reprezentări evanescente, „căci a învinge în sensul infinitului este ceea ce înseamnă în sens finit, a suferi”, în concepţia empatică kierkegaardiană cu hinduismul.

În doctrina brahmanică, Sinele Individual nemuritor, netulburat şi fericit, singurul şi acelaşi pentru toate fiinţele, este *Brahman* imanent, Dumnezeu în fiinţa umană. Eminescu spune că acesta nu vine de nicăieri: „În fiece om se-ncearcă spiritul Universului, se opinteşte din nou, răsare ca o nouă rază din aceeaşi apă, oarecum un nou asalt spre ceruri. Dar rămâne-n drum, drept că în mod foarte deosebit, ici ca rege, colo ca cerşitor. Dar ce-i şi ajută coaja cariului care-a-ncremenit în lemnul vieţii? Asaltul e tinereţea, rămânerea-n drum, decepţiunea, recăderea animalului păţit, bătrâneţa şi moartea. Oamenii sunt probleme ce şi le pune spiritul universului, vieţile lor – încercări de dezlegare. Chinul îndelungat, vecinica goană după ceva necunoscut nu samănă cu aviditatea de a afla răspunsul unei întrebări curioase?”

În *Archaeus* constituirea fiinţei umane şi cea a lumii sunt analizate în mai multe rânduri, iar Eminescu finalizează

cu ideea din *Upanisad* că nu există altă individualitate decât sufletul lumii.

ARCHAEUS, ĀTMAN AND BRAHMAN

One of Mihai Eminescu's writings in prose, *Archaeus* represents the writer's vision upon Life with its profound meanings. These meanings may be found in the old Indian philosophy, more exactly in *Upanishades*, where the dual concept *Ātman – Brahman* designates Infinity and leads to final liberation of soul. They can not be divided since they are one. The first is Individual Self and the second is Universal Self or Soul, but it is impossible to proceed to a separation between them.

The divine essence exists in everyone, so it means everyone is divine (*tat tvam asi*- „that thou art, thou art that"). Everything else is just *māyā*, illusion, vail over reality of human spirit and its profound nature.

Eminescu talks in *Archaeus* about *samsara* and about the eternity of Soul and Spirit of Universe. God is one, the only Reality there is and nothing else is, as it is suggested in *Archaeus* and in *Upanishades* also. *Brahman* is within, without, above, below. Time, space, causation, everything is created by that One Infinite Truth. It pervades time, space and causation, too.

Essentially, behind the matter (the body), behind the mind (the duality), *Ātman* is the Light, that immortal, immutable Being. Eminescu calls it *Archaeus*.

Bibliografie

Coomaraswamy, Ananda K. – *Hinduism şi budism*, Editura Timpul, Iaşi, 1997

Eminescu, Mihai – *Opera esenţială* (cu zece comentarii de Constantin Noica şi Emil Cioran), Ed. Dionysos, Craiova, 1992.

Eminescu, Mihai – *Poezii. Proză literară*, 2 vol., ediţie îngrijită de Petru Creţia, Ed. Cartea Românească, 1978.

*** *Bhagavad-Gita*, traducere din limba sanskrită, comentariu şi note explicative: Sergiu Al-George, Editura Informaţia, Bucureşti, 1992.

*** *Cele mai vechi Upanisade*, traducere, studiu introductiv, note şi comentarii de Radu Bercea, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1993.

Cioran despre Eminescu sau despre tentația românească a neantului

Adrian M. CREȚU

Validitatea unei conexiuni în timp şi idee între poezia eminesciană şi „vaietele" anecdotico-filosofice cioraniene ține de ordinul evidentului, în ecuația simplă în care intră cunoscutele: melancolie şi neant.

Andrei Pleşu definea melancolia, la un moment dat, ca fiind rezultatul direct al contemplării fără obiect, ceea ce, trebuie să recunoaştem, constituie esența filosofică a neantului. Tipologia umană ce implică această formă de manifestare, melancolia, cu toate tarele impuse de structura psihocritică a unei astfel de construcții, înseamnă, pentru Cioran, prototipul artistului de geniu.

Vorbeam, într-un studiu anterior, despre un fapt de istorie literară puțin cunoscut şi exploatat de critica literară românească. Luca Pițu descoperea, într-o revistă pariziană din perioada interbelică, „Comaedia", interzisă pe vremea ocupației germane, numărul din 16 ianuarie 1943, un eseu inedit al lui E. Cioran, intitulat *Mihail Eminesco*. În acel material, Cioran dădea o interpretare personalizată, poetico-filosofică, a ceea ce credea că înseamnă a fi un mare artist: „Viața unui poet nu poate să aibă desăvârşire. Putința lui vine din tot ce nu a trăit. Eminescu, cel mai mare poet român, este una din exemplificările cele mai doveditoare ale eşecului pe care îl presupune orice existență poetică. Viața sa nu este decât un şir de privațiuni însoțite de presentimentul nebuniei care le va încununa […]." Aşadar, pentru a fi poet, un genial inventator de universuri ficționale, este necesară o experiență de viață ratată cu mare efect, dar şi conştientizată. Genialitatea eminesciană rezidă în capacitatea extraordinară a poetului de a cons-

trui lumi capabile să traverseze timpul şi să reziste oricăror grile critice şi valorice, la care, crede Cioran, nu ar rezista un „Valéry sau un Proust".

În continuarea acestui studiu, filosoful francez comenta o temă fundamentală eminesciană: iubirea, însă concepută, cioranian, cu intenția premeditată a vicierii ei în deznădejde: „Am putea avea impresia că Eminescu a încercat să se lase înşelat de dragoste. Totuşi, el cunoaşte dezamăgirea tuturor apatiilor sale. Nu se dedă pasiunii decât pentru suferințele, pentru eşecul ei. De altfel, nu am remarcat că dragostea este substanța poeziei doar pentru că ea exclude fericirea?"

Influențele eminesciene asupra imaginarului românesc, intuite de „specialistul în problema morții" Cioran sunt vag, dar obsesiv prezente în incendiarul volum de tinerețe, *Schimbarea la față a României* (1936): „Eminescu a fost un profet național *à rebours*", în sensul unei incapacități genetice a neamului românesc de a proiecta un viitor grandios, astfel fiind nevoiți a „scotoci" în „obscuritatea sinistră a trecutului nostru."

În scrisorile lui E. M. Cioran către fratele său, profesorul Aurel Cioran, sau către prieteni din țară (Arşavir Acterian, Constantin Noica etc.), concepute, când este vorba de Eminescu, pe un ton fățiş admirativ, putem identifica acea legătură dintre cei doi „filosofi" existențialişti. „Îmi place foarte mult *Oda* lui Eminescu, am şi tradus-o în franțuzeşte şi englezeşte, dar fără succes, căci sunt două limbi prea tocite". Mai mult, Cioran găseşte în Eminescu unica justificare a neamului românesc de a exista: „Ruteanul ăsta a dat un rost seminției noastre"; „… fără Eminescu neamul nostru ar fi neînsemnat şi aproape de dispreţuit." Cu toate acestea, geniul eminescian nu a putut avea audiența pe care ar fi meritat-o în această cultură balcanică minoră, iar apariția lui trebuie pusă pe seama unei întâmplări fericite: „România nu trebuie să se mângâie că mai apare din când în când prin ea un om mare. Eminescu, condamnat a scrie într-o limbă necunoscută, n-a putut deveni universal." (în *Schimbarea la față…*). Ideea este continuată într-o scrisoare către fratele său, în 1975: „Din nefericire, Eminescu e intraductibil. Dacă ar fi fost englez, neamț, sau măcar spaniol, ar fi fost una din marile figuri ale poeziei."

Înverşunarea filosofului francez față de această lume ne face, invariabil, să ne întrebăm: de unde această obsesivă ispită cioraniană a neantului? Una din rădăcinile ei ar putea fi, în opinia noastră, sentimentul eminescian al melancoliei, profund trăit şi dus spre extreme de Cioran. În 1994, la apariția *Tratatului de descompunere*, un critic francez, Maurice Nadeau, îi închina lui Cioran un elogiu demn de marii profeți ai creştinătății: „Iată-l deci pe cel ce-l aşteptam, profetul vremurilor concentraționare şi al suicidului colectiv, cel căruia toți filosofii neantului şi ai absurdului îi pregăteau venirea, adevăratul aducător al relei vestiri. Să-l salutăm şi să-l privim de aproape: el va depune mărturie pentru epoca noastră." 26 de ani mai târziu, acelaşi Cioran recunoştea, într-o epistolă adresată fratelui său, că originile sale sunt profund româneşti şi eminesciene: „Nu e mai puțin adevărat însă că, într-un anume sens, eu descind direct din *Rugăciunea unui dac*, al cărei ton violent, rostit ca un blestem şi nu ca o iertare, mi-a plăcut întotdeauna"; aceasta nu este singura referință cioraniană la acest poem eminescian, filozoful francez fiind iremediabil atras de sentimentul „cosmic" al neființei şi de extazul aproape buddhist al suferinței (una dintre variantele de titlu ale acestei poezii era *Nirwana*) din versurile:

Astfel numai, Părinte, eu pot să-ți mulțumesc
Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc.
Să cer a tale daruri, genunchi şi frunte nu plec,
Spre ură şi blestemuri aş vrea să te înduplec,
Să simți că de suflarea-ți suflarea mea se curmă
Şi-n stingerea eternă dispar fără de urmă.

Summary

Following the destinies of the two Romanian writers, Mihail Eminescu and E. M. Cioran, a connection can be disclosed when Melancholy and Nothing come into close contact in the case of the two mentioned.

This essay redefines the portrait of the great poet Mihail Eminescu through the eyes of the „specialist in the Death problem", Cioran, in some of his writings: an article, some of the letters sent to his friends in Romania, or his fundamental work of 1936, *Schimbarea la față a României*.

Bibliografie:

Eminescu, Mihai, *Luceafărul. Poezii* Antologie, analize şi interpretări de Florin Mihăilescu, Editura Floarea Darurilor, Bucureşti, 1995;

Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001;

Cioran, E. M. *Scrisori*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997;

Cioran, E. M. *Mihail Eminesco*, în rev. „Comaedia", Paris 16 ian. 1943, reprodus de Luca Pițu în „Sinteze", ian.-feb. 2000;

Nadeau, Maurice, *Un penseur crépusculaire*, în „Combat", Paris, 29 sept. 1943, reprodus în Gabriel Liiceanu, *Cearta cu filozofia*, cap. *Cioran sau filozofia ca antifilozofie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1998.

Fascinația romantismului central-european la Mihai Eminescu şi Jókai Mór

DÉNES Jonas

Intrând într-o cafenea de pe „strada nepavată” a Bucureştiului, naratorul-personaj din *Geniu pustiu* face următoarea remarcă asupra lui Toma Nour, cel care urmează să devină personajul principal şi, o dată cu partea a treia, el însuşi narator al romanului neterminat: *Scria cu creta pe pănura verde vorba Ilma. Cugetam că e din vița lui Árpád şi că şi-o fi scoțând din rezervorul memoriei sale vrun dulce nume de iubită sau vrun ideal unguresc din romanele lui Mauriciu Jókai*[1]. Trimiterea la romancierul maghiar contemporan lui nu pare a fi o referință livrescă aleatorie. Pe de o parte, însăşi noțiunea de ideal este una des folosită de Jókai în caracterizarea propriilor personaje, pe de altă parte, ea trimite deja la structura de adâncime a operei jókaiene. Cu alte cuvinte, Eminescu pare a fi cunoscut, dacă nu şi pe prozatorul maghiar, măcar câteva din operele acestuia. Mai mult, procedând la analiză, constatăm câteva afinități surprinzătoare între operele celor doi prozatori, coincidențe relevante, niciodată analizate de critica literară: natura ca spațiu intim şi loc al reveriei contemplative, specificul național ca matrice originară, determinantă a ființei, dragostea şi creația ca două dimensiuni ontologice, personaje asemănătoare, dacă nu identice, ca structură fizică, spirituală şi morală. Două întrebări trebuie puse încă de la început: de unde îi era cunoscută lui Eminescu opera jóka-

[1] Mihai Eminescu, *Geniu pustiu*, în *Proză literară*, Minerva, Bucureşti, 1975, p. 109.

iană, şi de unde aceste asemănări între cele două universuri romaneşti?

Membru, încă din anii petrecuți în gimnaziul de la Pápa, al cercului literar frecventat şi de Petőfi, Jókai face parte din a treia generație de autori care se afirmă în literatura maghiară după 1800, generația numită ’40 şi constituită din autori foarte diferiți ca formație intelectuală şi culturală: francezul Degré Alajos, ardeleanul Gyulai Pál, autorii de origine germană Szigeti şi Keréni şi, bineînțeles, Petőfi Sándor, poetul revoluționar. Adepți ai unor idei liberale franceze şi germane, caracterizați prin spirit novator, prin radicalism literar şi printr-o oarecare notă de agresivitate, scriitorii generației ’40 au avut un impact extraordinar asupra literaturii maghiare, impunându-se în viața literară cu o viteză şi o naturalețe fără precedent. În 1850 Jókai este deja un autor afirmat, publicat şi – lucru foarte important – citit. În plus, el este şi o personalitate politică recunoscută, revoluționar, făcând parte din grupul numit „Societatea celor zece” („Tízek társasága”), din generația Pilvax, constituită după modelul „Jünge Deutschland”. După revoluție, devine membru al guvernului provizoriu, apoi este exilat, după 1861 devine iar membru al parlamentului, şi, din 1881, chiar deputat al oraşului Sfântu-Gheorghe. În Transilvania şi Muntenia, unde întreprinde mai multe călătorii începând cu anii 1850 şi până la moartea lui, survenită în 1904, este cunoscut prin urmare şi ca om politic. Susținător al luptelor de emancipare din Est, face repetate încercări de a se întâlni cu Avram Iancu, dar pe lângă aceste scopuri, vădit politice, experiența îi serveşte ca material de inspirație literară. Mărturia aceasta o găsim în însemnările sale de călătorie, intitulate *More patrio*, dar o dovadă în acest sens este şi romanul *Bieții bogați* (1860), având ca punct de plecare o istorioară vehiculată în jurul Hunedoarei despre misteriosul Fatia Negra, conte român şi totodată bandit, care, în toiul nopții, se angajează în aventuri amoroase cu soția păstorului din munții apropiați. De aici celebrul personaj romantic cu nume identic, construit, conform procedeului specific, devenit clişeu, din unificarea contrariilor. De altfel, această dimensiune a creației prozatorului maghiar a fost parțial studiată

de Rajka László în analiza făcută pe nuvelistică în volumul *Subiecte româneşti ale nuvelisticii lui Jókai*.[2]

Este clar totuşi că, în pofida unor astfel de coincidenţe incontestabile, a coexistenţei lor în acest spaţiu mai izolat din punct de vedere geopolitic (Europa Centrală şi de Est), însă nelipsit de importanţă din punct de vedere al mentalităţii literare şi al imaginarului literar specific, a vorbi despre influenţă ar fi o aberaţie, având de-a face cu doi autori cu personalităţi creatoare puternic individualizate, în ciuda afinităţilor existente. O astfel de influenţă pare chiar o imposibilitate fizică. Romanul eminescian apare postum, iar prima traducere românească a unei opere jókaiene apare abia în 1904, pe fragmente, în *Epoca Pisica albă* din Bucureşti, apoi integral în volum în 1959, în traducerea lui Noran Sever.[3] Este vorba de romanul *Omul de aur*, scris în 1872, cea mai cunoscută şi citită carte a lui Jókai, cu care romanul eminescian prezintă, poate, cele mai multe asemănări.

Răspunsul la întrebare trebuie căutat în altă parte şi el pare să rezulte din contextul însuşi al epocii, adică ar putea fi vorba de simpla vehiculare a sensibilităţii romantice, despre acel *esprit de l'époque* ce a dominat sfârşitul secolului al XVIII-lea şi o mare parte a secolului al XIX-lea şi cu care intră în contact ambii autori, existând cel mult o afinitate spirituală între ei, datorită acestei sensibilităţi, fără discuţii determinante în construirea imaginarului creator. A vorbi însă despre un romantism unitar e la fel de greu ca a-l determina în spaţiu şi timp, stabilirea unui cod universal valabil şi adaptabil romantismului în genere fiind o încercare sortită eşecului. Există diferenţe majore între ceea ce înseamnă romantism în celebra prefaţă a *Baladelor lirice* ale lui Wordsworth şi Coleridge şi ceea ce înseamnă romantismul pentru prima direcţie romantică germană de la Jena, grupată în jurul revistei *Athenaeum*, conduse de fraţii Schlegel, deşi în ambele cazuri

---

[2] Rajka Lászlo: Jókai román tárgyu novellái (Subiectele româneşti ale nuvelisticii lui Jókai), Erdelyi Muzeum, 1935.

[3] Vezi Dávid Gyula: „*Ádatok Jókairól és az Arany emberről*" („*Date despre Jókai şi despre Omul de aur*") în *Az arany ember (Omul de aur),* ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1985, vol. II, p. 274.

experiența revelatoare pare a fi constituită de revoluția franceză. Să nu mai spunem cât de mult diferă de aceste tendințe universul romantic francez al lui Hugo, Lamartine, Alfred de Vigny, Alfred de Musset şi George Sand. De altfel, aceasta este şi ordinea ierarhică în care literaturile menționate se bucură de hegemonie în epoca romantismului. Unitatea nu trebuie însă căutată nici în cadrul aceleiaşi literaturi: prima direcție germană, cea a romantismului înalt, mistic şi vizionar, de la Jena − construit pe filosofia idealistă a lui Fichte, şcoala lui Novalis, a lui Tieck, a fraților Schlegel, care teoretizau poezia universală (*progressive Universalpoesie*) −, diferă clar de tendințele şcolii de la Heidelberg, deşi elemente de continuitate există cu siguranță. Față de teoriile suprasaturate de filosofie şi metafizică ale primei direcții romantice, a doua şcoală germană − reprezentată de germanistul Görres Joseph, de autorii Clemens Brentano, Achim von Arnim, savantul mitolog Georg Friedrich Creuzer, sau frații Eichendorff − va fi predominant centrată asupra ideii de conştiință națională, pe care o susțin prin apel la conştiința națională şi trecutul istoric.

Punctul de întâlnire dintre Eminescu şi Jókai trebuie căutat totuşi în această viziune romantică asupra lumii, inedită din punct de vedere estetic, nesistematică, ba chiar paradoxală uneori. În special în cea germană, din cel puțin două motive.

După cum s-a menționat deja, Jókai reprezintă o generație literară decisivă pentru spațiul literar maghiar, reuşind să-şi facă un nume de glorie în literatură, percepând scriitura drept o profesie, este autorul cel mai fecund care scrie, până în 1904, sub înrâurirea aceluiaşi romantism sub tutela căruia debutează. Proza lui continuă să reprezinte în epocă linia conservatoare a romantismului, mentalitate vehement criticată de reprezentanții celeilalte direcții, care cochetau serios cu realismul (vezi romanele lui Kemény Zsigmond). Paradoxal, tocmai această atitudine conservatoare este motivul pentru care scriitorul se bucură de recunoştința publică, dusă uneori la extrem, şi – interesant pentru momentul respectiv – el este primul dintre prozatorii maghiari care va avea un ecou şi un oarecare renume european. În monografia sa dedicată lui Jókai, Mikszáth Kálmán trece în revistă traducerile în diferite

limbi, care apar încă în timpul vieții scriitorului. Ceea ce ne interesează în mod special este cazul traducerilor în germană; autorul mai sus amintit vorbind despre mai multe traduceri apărute succesiv, începând cu anul 1858, când apare şi prima traducere în germană a romanului *Un nabab maghiar*, urmată de 18 nuvele însoțite de o monografie semnată de Kertbeny.

Exegeza eminesciană, începând cu Theodor V. Ştefanelli, G. Călinescu, D. Vatamaniuc sau Helmuth Frisch, insistă nu atât asupra rolului decisiv pe care l-a jucat universitatea în formarea poetului în perioada vieneză (1869-1872), apoi în cea berlineză (1872-1874), cât asupra rolului important pe care l-au avut în viața poetului bibliotecile şi cafenelele frecventate, acolo unde se citea literatură şi, mai mult, se vorbea despre ea. Iată câteva mărturii în acest sens: „Adevărata cultură poetul şi-a făcut-o însă nu pe băncile sălilor de facultate […], ci de-a dreptul din cărțile pe care le cetia la bibliotecă sau acasă”, scrie Călinescu în *Viața lui Eminescu*.[4] Nu alta este părerea lui Vatamaniuc: „Eminescu îşi face, în epoca studiilor universitare la Viena şi la Berlin, un număr considerabil de extrase din presa străină, cu precădere din cea germană […]. Poetul frecventează cafenelele din Viena şi din Berlin, unde se primeau publicațiile ştiințifice, culturale şi distractive pe care poetul le urmăreşte zilnic”, scrie criticul în *Prefața* la cartea lui Helmuth Frisch[5]. În 1874 Jókai face o călătorie în Austria, respectiv în Germania, unde, pe lângă scriitorii berlinezi, se întâlneşte şi cu Bismarck, eveniment care a avut răsunet în presa germană. În aceste condiții, e practic imposibil ca tânărul poet să nu fi întâlnit numele prozatorului maghiar.

Traducerea germană a *Omului de aur*, operă despre care am spus că prezintă cele mai multe afinități cu romanul eminescian, apare deja în 1872. O influență directă, stabilită chiar pe filiera germană, nu este verosimilă. Într-o scrisoare[6]

---

[4] George Călinescu, *Viața lui Eminescu*, ed. a II-a, Minerva, Bucureşti, 1960, p. 182.

[5] Helmuth Frisch, „*Prefață*” (D. Vatamaniuc), în *Sursele germane ale creației eminesciene*, Saeculum I.O., Bucureşti, 1999.

[6] Scrisoare apărută în „Convorbiri literare”, nr. 2, Bucureşti, an XXXVIII, 1 februarie 1904.

datată 6 februarie 1871, Eminescu îi scrie lui Iacob Negruzzi că lucrează la un roman intitulat *Naturi catilinare*, titlu ce urma să fie schimbat în *Geniu pustiu*.

În ceea ce-l priveşte pe Jókai, el ar fi putut să-l cunoască pe Eminescu tot prin filieră germană, însă, în însemnările pe care le făcea prozatorul cu ocazia călătoriilor la Viena sau la Berlin, nu apare nici o referinţă în acest sens. Pe de altă parte, prima încercare de a-l impune opiniei publice germane pe Eminescu îi aparţine Mitei Kremnitz; poeziile grupate în *Rumänische Dichtung*, şi apărute în 1881, se pare că nu au fost descoperite de Jókai, iar critica germană îl va descoperi destul de târziu pe poet, abia la răscrucea dintre veacuri.[7] Acesta este primul motiv.

Conform viziunii evoluţiei organice, idee vehiculată de la Herder şi Edmund Burke încoace, specifică modelului cultural şi literar central- şi est-european este neputinţa de a se sincroniza cu modelul vest-european, de unde rezultă actul mimetismului. Trăim mereu complexul inferiorităţii, deşi cauzele diferă. În spaţiul amintit, romantismul se manifestă cu o întârziere de 10-15 ani faţă de marile modele occidentale şi devine dominant abia după 1830, când direcţia este mai ales aceea a accentuării specificului naţional. Cu expresia lui Virgil Nemoianu, este deja a doua fază a romantismului european, faza *Biedermeier*-ului minor. Aşadar, paradigma literaturii romantice inventate în Occident va fi codul genetic al teoretizării romantismului central-european, reprezentând şi punctul de referinţă în construirea unei viziuni totuşi autentice în măsura în care este şi specifică acestui spaţiu. Nu este vorba deci despre o simplă preluare a recuzitelor romantice universale, cele mai multe devenite clişee sau noţiuni pur denotative o dată cu romantismul minor, ci despre un fenomen mult mai complex de adaptare şi familiarizare (acesta este şi sensul conceptului de mimetism, luat în varianta nepeiorativă). Romantismul central-european nu este doar imaginea în oglinda fermecată a modelului occidental, ci este un univers aparte, cu

[7] vezi colecţia „Eminesciana”, nr. 38, *Eminescu în critica germană*, Junimea, Iaşi, 1985.

o spiritualitate şi o sensibilitate care se configurează, cel puțin în perioada romantismului, în funcție de o viziune şi de un imaginar preexistente în Occident. *Decisiv pentru acest spațiu literar este contactul cu romantismul german*, afirmație vădită în cazul celor doi prozatori discutați (dar şi în cazul literaturii ruse, dacă ne gândim la Jukovschi, de exemplu).

„Momentul Maiorescu" în literatura română marca deja ruptura de o viziune paseistă, regresivă, clasicizantă, cu o retorică literară domesticizată, temperată, de tip lamartinian, cum spunea Gheorghe Crăciun[8], şi deschide noi perspective către un alt tip de viziune, aceea inventată de literatura germană. Pe de o parte, critica de direcție a lui Maiorescu are la bază estetismul critic german, pe de altă parte, Eminescu însuşi se formează în spațiul cultural amintit, la Viena, respectiv la Berlin. Exemplul lui nu este singular în epocă, mulți intelectuali români se vor orienta către aceste centre universitare. De remarcat că distincția Viena – Berlin nu este relevantă pentru această perioadă, despre o literatură austriacă propriu-zisă se poate vorbi abia după 1806, data separării Austriei de Imperiul Romano-German; o literatură însă nu poate fi determinată doar de factori extrinseci, ea îşi are propria mişcare lăuntrică şi îşi capătă identitatea o dată ce se constituie într-o paradigmă bine definită. Or, în cazul literaturii austriece, dominația modelului german e clară. Toți autorii contemporani descoperiți de Eminescu prin reviste sau prin operele propriu-zise – Hermann Behm-Eschenburg, Rückert (Johann Michael Friedrich), care, între altele, preda cursul lui Friedrich Schlegel despre „Limba şi înțelepciunea indienilor" la Jena, Hammer-Purgstall, traducătorul poeziei orientale, Lenau, August Graf von Platen, poeți considerați minori, ca Ritter Karl Gottfried von Leitner din Granz, dramaturgii epocii, Grillparzer, Raimund – ori sunt ultimii corifei ai romantismului devenit deja eclectic în timpul studenției lui Eminescu, ori au legături cu scriitorii germani. De pildă, influență asupra Vienei au şi poeții cercului münche-

---

[8] Gheorghe Crăciun, „Paşoptism sau bonjurism?", în vol. *În căutarea referinței*, Paralela 45, Piteşti, 1998.

nez, autori cunoscuți în epocă: Emanuel Geibel, conducătorul cercului, poetul şi prozatorul berlinez Paul Heyse, Felix Dahn, profesorul de istorie a dreptului Herman Lingg şi alți poeți descoperiți de Geibel. Important este că Eminescu nu se va opri la aceşti autori, studiile sale sunt de fapt mişcări regresive spre modelele literare ale *high romanticism*-ului german, modele care îi vor marca opera mai mult decât contemporaneitatea sa. Helmuth Frisch susține convingător această idee, refăcând traseul prin identificarea surselor germane ale manuscriselor eminesciene. Iată câteva titluri de studii traduse de Eminescu: *Cel mai nou roman al lui Gutzkow*, *Trecere în revistă a noii poezii lirice şi epice (A. Stern, Ritter, Leitner)*, *Epilog cu ocazia aniversării lui Grillparzer*, *În legătură cu filozofia lui Kant*, *Emanuel Geibel ca poet cu teme politice*, *O adiere de ironie fină a nuvelisticii lui Tieck* etc.

În cazul literaturii maghiare nu avem de-a face cu o simplă opțiune de ordin estetic. În 1697, trupele Imperiului habsburgic eliberează definitiv țara de jugul otoman, eliberarea „constând" în instaurarea dominației habsburgice. Viena va fi, în acelaşi timp, centru administrativ şi cultural, deşi la începutul secolului al XIX-lea limba oficială nu este încă cea maghiară. Tot în Viena va renaşte însă literatura maghiară. În 1760, regina Maria Tereza decide formarea gărzii sale personale, în acest scop fiind aleşi 120 de tineri nobili maghiari care, din 14 septembrie, se mută în palatul Trautson, devenit apoi centrul cultural maghiar din Viena sub denumirea de Collegium Hungaricum. Aici se va forma primul cerc literar de tineri intelectuali grupați în jurul lui Bessenyei György, operele şi publicațiile lor apărând chiar cu sprijinul casei regale. Această literatură născută în spațiul german va constitui baza literaturii care se va scrie începând cu secolul al XVIII-lea, constrângerile socio-politice fiind, de fapt, şi garanția relațiilor literare, care vor marca literatura maghiară şi după ce ea se configurează foarte clar, fixându-şi centrul la Budapesta. Prozatorul minor Vajda Péter, spre exemplu, de a cărui retorică se simte atras tânărul Jókai, scrie o proză panteistă de tip Jean Paul, proză susceptibilă de epigonism. Jókai nu-şi face studiile la Viena, dar, ca scriitor consacrat şi

ca om politic, face multe călătorii la Viena. Soția lui Franz Joseph îi citeşte cărțile, şi el, aşa cum s-a mai menționat, are legături cu scriitorii berlinezi, deci cunoaşte şi literatura germană a epocii, la care însă, se pare, se şi limitează, onirismul şi misticismul primului model romantic, deşi vădite în unele cazuri, nu vor fi predominante la el. Acesta este al doilea motiv şi răspunsul la întrebările inițiale.

Dar în ce constă asemănarea amintită? Ce este, de fapt, *Omul de aur*? Textul a fost citit de critica maghiară ca roman autobiografic, apoi ca roman naiv cu tentă socială, aducând alienarea, şi, nu de puține ori, ca basm. Sőter István, unul dintre exegeții operei jókaiene, scria în legătură cu acest roman: *Nu realitatea va fi transformată în ficțiune, ci ficțiunea îmbracă forma umană*[9].

În schimb, *Geniu pustiu* este o narațiune la persoana întâi, romanul unui personaj misterios, Toma Nour, specific prozei romantismului înalt, întâlnit şi la Novalis, autorul lui *Heinrich von Ofterdingen*. Este de observat încă de la început că, în opoziție cu compoziția *Omului de aur*, în cazul romanului eminescian fabula nu coincide cu subiectul[10], altfel zis, este inversată față de romanul jókaian. Naratorul-personaj îl întâlneşte pe Toma Nour cu ocazia unei plimbări nocturne – moment decisiv al acțiunii ca şi la Jókai – într-o cafenea din Bucureşti. Personajul ne lasă impresia alterității, chiar de la început el pare a ascunde un mister: „Uite, zisei, oare nu voi găsi în acest om un Tasso – să-l studiu mai de-aproape? Întunericul din jurul meu era metafora acelui nume: Toma Nor"[11] – spune autorul despre el. La fel se întâmplă şi cu Angelica Poesis, care, surprinsă ca aparenta întruchipare a nevinovăției, se revelează până la urmă în ipostaza de simplă curtezană.

---

[9] Varianta originală: *Nem a valóság lényegül át csodává, hanem a csoda ölt emberi alakot* în Sőtér István, „Jókai Mór" în *Félkőr*, Szépirodalmi Könyvkiádó, Budapest, 1979, p. 356.
[10] Boris Tomaşevski, *Teoria literaturii*, *Poetica*, Univers, Bucureşti, 1973, p. 251-265.
[11] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 114.

Debutând sub aparenţa omniscienţei şi omnipotenţei, naratorul *Omului de aur* îşi subminează treptat procedeul: prima dată prin impresia pe care ne-o lasă, aceea de a fi el însuşi un personaj ascuns în spatele evenimentelor, atitudine apoi dublată de dialogurile pe care le întreţine cu propriile personaje, ale căror discursuri sunt relativizate, dacă nu batjocorite. În final, cu capitolul intitulat *Mina de aur*, romanul este prefăcut în naraţiune la persoana întâi, iar această tehnică este inconsecvent folosită până în ultimul capitol, unde naratorul se întâlneşte cu propriul personaj: „Ei, bine, atunci ghiceşte povestea vieţii mele"[12]. Istoria este deja narată şi ne dăm seama că subiectul şi fabula puteau să nu coincidă, aşa cum se întâmplă în cazul romanului eminescian. Importantă este, totuşi, plasarea acestui capitol la final, vom vedea de ce. Ceea ce surprindem la personajele jókaiene este aceeaşi alteritate, materializată mai ales în ambivalenţa aparenţă − esenţă. Procedeul este exploatat până la saturaţie şi se aplică chiar şi în cazul sintagmei semiironice *omul de aur*, care concentrează mai multe semnificaţii. Nici un personaj nu este ce pare a fi la început, fiecare ascunde o taină: negustorul grec este, de fapt, guvernant turc, Tereza de pe insula idilică este soţia unui fost bogătaş, Krisztyán Todor, care pare a fi ruda Terezei, e şantajist şi, în acelaşi timp, spion turc sau austriac. Taina ţine în cele mai multe cazuri de această dihotomie a statutului personajelor, doar în cazul celor mai marcante (Timar Mihály) se asociază cu o taină ce ţine de eul psihologic, interior, cu care se confruntă, asemenea lui Toma Nour.

În eseul său despre *Geniu pustiu*, Gheorghe Crăciun observa că începutul romanului stă sub semnul „unei poetici cu valoare autoreferenţială"[13]. Pentru Eminescu, romanul este „metafora vieţei", reversul aurit al monedei calpe, poezia ce poate exista într-o zi „care n-a avut pretenţiunea de a face mai mult zgomot în lume decât celelalte în genere"[14]. Este o reflecţie asupra naturii romanului însuşi, un discurs mai degrabă

---

[12] Jókai Mór, *Omul de aur*, traducere de Noran Sever, Venus, Bucureşti, 1991, p. 556.
[13] Gheorghe Crăciun, *Geniu pustiu – o poetică ascunsă*, în *op. cit.*, p. 225.
[14] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 109.

eseistic, neobişnuit pentru un roman în plin secol XIX. Până şi istoria devine roman, prin Tasso, „regele Scoţiei”. Nici o urmă de astfel de teoretizare directă în beletristica jókaiană, autor mai puţin reflexiv. Totuşi, iată ce spune naratorul din *Omul de aur* în legătură cu imaginea naturii feerice de lângă Porţile de Fier: „totul pare o bibliotecă pietrificată, numele stâncilor sunt ca înscrisurile de pe cotoarele unor cărţi şi cel care ştie să le deschidă poate citi romane întregi”[15]. Istoria locurilor, ca la Eminescu, devine „roman” prin naraţiune, în plus, aventura cea mai periculoasă a Sfintei Barbara va avea loc exact acolo unde s-a scufundat faimoasa „Silistra”, vasul de război turc care era menit să vină la Belgrad să schimbe istoria şi care a fost împiedicat de insula Reskival, „politician înţelept şi iubitor de pace”. Spirit reflexiv sau nu, autorul romantic este preocupat de propria sa poetică. Pentru el, opera artistică nu este un univers izolat, ea ţine de ontologia omului, fiind în acelaşi timp un microcosmos construit pe principii solide, la fel ca macrocosmosul pe care-l reflectă şi cu care este analog; iată ambiţia şcolii de la Jena de a scrie poezia universală. Romanul este deci, şi la Jókai, metafora vieţei, acelaşi revers aurit, ca să folosim expresia eminesciană, un extras aurit din lumea aparenţelor. Personajele nu numai că ştiu să citească asemenea romane, dar aceasta devine principala lor preocupare. Ceea ce le leagă de lumea literaturii occidentale este tocmai această tendinţă de estetizare, iar ceea ce le face să fie personaje autentice este matricea originară, specificul – şi naţional – al fiinţei lor. Toma Nour este luptătorul zelos al emancipării naţionale, el respinge ideea cosmopolitismului demagog, dar, asemenea eroilor modelului romantic occidental, este estet: scriitor şi pictor. Asemănările implică uneori şi chestiuni ce ţin de autenticitatea însăşi a operei. În exegeza eminesciană, s-a pus chiar întrebarea dacă scriitorul român suferă o influenţă din partea romanului lui Spielhagen, *Naturi problematice*, apărut în epocă, personajul acestuia fiind şi el pictor, ca şi Toma Nour. Ofiţerul Kacsuka din *Omul de aur* este pictor, chiar în momentul apariţiei lui în roman, îl surprindem pictând portretul

[15] Jókai Mór, *op. cit.*, p. 18.

Athaliei, fata lui Brazovics. Alt exemplu de personaj total, Timar Mihály, este, la fel, luptător şi adept al ideii de *maghiar*, el cultivă pe pământ maghiar „grâu maghiar”, pe care-l exportă chiar şi-n Brazilia (!), ca să contribuie la dezvoltarea economiei țării sale; personalitatea lui însă e dublată de o latură poetică în momentul în care „narează” Timeii istoria locurilor dunărene. Avem de-a face cu două tendințe simultane: pe de o parte, nevoia de a zugrăvi personaje exemplar-specifice spațiului geografic central-european, tendință care se manifestă deja la autorii austrieci ai epocii (viziunea lui M. von Ebner-Eschenbach, radicalismul lui Karl Emil Franzos, bardul asupriților), pe de altă parte, obsesia romantică a totului, obsesia cuprinderii totalității într-o unitate inclusiv prin procedeul unificării contrariilor.

Personaje cu predilecții estetice, ele însele sunt, de fapt, nişte portrete pictate prin câteva trăsături esențiale, precum părul, ochii, sprâncenele şi culoarea tenului; în ceea ce-l priveşte pe Nour: „el era de o frumusețe demonică. Asupra feței sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină şi rece ca cugetarea unui filosof. Iar asupra frunței se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit, ce cădea pe nişte umări bine făcuți. Ochii săi mari care ardeau ca un foc negru sub nişte sprâncene stufoase şi îmbinate, iar buzele strâns lipite, vinete, erau de o asprime rară”. Spiritul romantic totalizant îşi lasă amprenta şi pe portrete, personajul devenind un amalgam: „un satan dumnezeiesc care a sorbit din lumina cea mai sfântă”[16]. Pe bună dreptate observa Sóter István că, „la prima vedere, aceste personaje ni se par false şi inumane, e inutil să căutăm corporalitatea la ele, creatorul lor fiind lipsit de orice spirit analitic”[17]. Reducerea personajelor la acest tipar face uneori ca portretul să fie irelevant pentru distincția sexelor: de exemplu, însuşi portretul lui Ioan din camera lui Toma părea portretul unei femei travestite. Iată portretul Timeii lui Jókai:

---

[16] Mihai Eminescu, *op. cit.*, 1975, p. 109.

[17] Varianta originală: „Első pillantásra hamisaknak és emberietlennek érezzük ezeket a hősöket, hust és vért hiába keresnénk rajtuk, az elemző módszer merőben idegen volt megalkotójuktól”, în Sőtér István, „Jókai Mór” în *Félkőr*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1979, p. 356.

„Chipul ei mai mult decât palid este alb, un alb propriu marmurei sau cristalului… Ce-i drept, tânăra fată e încă o copilă, abia a împlinit treisprezece ani, e însă zveltă şi are o înfăţişare gravă, cu trăsături sculpturale, perfecte, antice. Părul des şi negru ca pana lebedei negre are strălucirea metalului. Ochii sunt însă de un albastru închis. Sprâncenele lungi, subţiri şi arcuite împrumută parcă feţei un fel de putere vrăjitorească”. Stând în faţa portretului Sfintei Barbara, „fata pare şi ea a fi o sfântă”[18], ca Poesis din proza eminesciană, confundată în ultima instanţă cu Fecioara din biserică. Cine este, de fapt, Toma şi cine este Timea? Singura diferenţă dintre portretele masculine şi cele feminine, puternic liricizate, ca întregul roman de altfel, constă în patetismul specific cultului femeii, care dublează uneori portretistica.

Personajele discutate până aici formează o primă categorie, să zicem, cea a personajelor brunete, a doua este cea a personajelor blonde, care au o întreagă tradiţie, de la *Der blonde Eckbert* (*Eckbert cel bălai*) al lui Tieck la personajele novalisiene. Cele două categorii fac parte apoi din acei *topoi* preluaţi de autorii celui de al doilea romantism, cel minor. A găsi nuanţe este aproape imposibil, autorul romantic gândeşte lumea în opoziţii. În *Omul de aur*, chiar şi cele două animale de pe insulă, câinele şi pisica, intră negreşit în aceste tipare: Almira, câinele uriaş, care se comportă ca un înger cu cei buni şi asemenea demonului cu cei răi, este negru, iar pisica Nárcissza, care trăieşte în perfectă armonie pe insula ideală cu dulăul mai sus amintit, este albă. Referitor la personaje, în prima categorie intră Poesis, Noemi, fata de pe insula nimănui şi însuşi Timar îndrăgostitul, în a doua, Ioan, Toma Nour, Timea, ca să amintim doar personajele esenţiale. Însă este de observat că portretele, deşi realizate după aceste tipare, încearcă să sugereze structura esenţială a fiinţei şi toate acţiunile personajelor vin să confirme impresia iniţială lăsată de portret: Timea va fi o sfântă, ducând chiar o viaţă ascetică, dar rezistând fără patimă lângă soţul ei, Toma Nour nu va fi nici în final decât un înger decăzut, un rătăcitor care vine să con-

---

[18] Jókai Mór, *op. cit.*, p. 15.

firme mitul romantic al tânărului geniu. Distincția blonde/ brunete devine încă o dată esențială din acest punct de vedere, dar reducerea la tipar şi la portret ca operă de artă ridică şi alte probleme. Una dintre ele este existența relațiilor sentimentale. Cum se realizează ele de fapt? Răspunsul pe care-l dăm, preluând un concept al lui Denis de Rougemont, autorul studiului *Iubirea şi Occidentul*, este: prin mediere. O mediere care implică mai multe forme, dar în romanele analizate avem o mediere de tip estetic, prin artă. Toma Nour se îndrăgosteşte de Poesis după ce, văzând-o la înmormântarea nocturnă − iată din nou, acelaşi moment decisiv −, o aseamănă cu o sculptură de Canova: „fața ei, ce sta să plângă şi nu putea, te făcea să crezi că maestrul Canova îşi săpase pe acele morminte o operă a marmoreului său geniu”[19]. Să nu uităm că Nour era şi pictor. Urmează cea de-a doua întâlnire, după care eroul este „îmbătat de o dulceață nemărginită şi plin numai de-un chip”, murmurând cu un sentimentalism pur: „Poesis, te iubesc!”[20]. Încă de la început, un rol important în viața personajului ocupă, după cum am spus, narațiunea. Bunul logician şi priceputul navigator, în cele mai mari pericole ce pândesc Sfânta Barbara în jurul Porților de Fier, îşi găseşte timp să „citească romanele stâncilor”, pe care i le povesteşte Timeii. Nu alta este tehnica cu care o „ademeneşte” pe Noemi, fata care se fereşte de broaştele de pe insulă ca de draci. Ascultând cu interes discursul subiectiv inventat de Timar despre broaştele din Brazilia care îi întrec pe toți cântăreții şi toată orchestra Operei, dragostea ei deja afirmată devine în acest moment fatală, ea fiind „mai mult decât entuziasmată de ceea ce aflase despre broaşte”[21], drept pentru care mama Tereza îl onorează pe personajul nostru cu titlul de „vrăjitor”. Într-adevăr, el este magicianul cuvântului, dar, dincolo de aceasta, observăm un atribut esențial al iubirii romantice, acela de a fi sursa, dacă nu şi echivalentul

---

[19] Mihai Eminescu, *op. cit.*, 1975, p. 132.
[20] *Ibidem*, p. 133.
[21] Jókai Mór, *op. cit.*, p. 260.

unei *experiențe revelatoare*[22]. Aici, experiența nu e altceva decât întâlnirea decisivă a cărei urmare este schimbarea ontologică radicală, dragostea caracteristică vizionarismului *high romanticism*-ului, fără congruențe cu sentimentalismul romantismului minor suprasaturat de leşinuri spectaculoase. Iubirea revelatoare este trăită de ambii protagonişti. Timar renunță la renume şi avere pentru a trăi veşnic sub umbrele răcoroase ale copacilor de pe insula nimănui în brațele blondei Noemi. Iubirea este ridicată la rang existențial şi de Toma Nour; acesta este sensul reveriilor trăite, asemenea eroului romantic occidental, aceasta este cauza rătăcirilor, după ce grațioasa Poesis este surprinsă în ipostaza ei de înger căzut. Iată şi efectele acestei întâmplări: „Revoluțiunea ardea în câmpia Transilvaniei, dar mie ce-mi păsa de toate. Pentru realitate eu eram omorât…”[23] Momentan, adio Schopenhauer, adio „lumea ca voință”, adio revoluție, revoluție despre care Zoe Dumitrescu-Buşulenga spunea că l-ar fi mântuit pe erou. Ideea schimbării e confirmată şi de final: „Aş fi putut să-mi petrec toată viața citind şi recitind într-o nebunie dulce acea epistolă plânsă, s-o visez pe ea toată viața mea”[24]. Naratorul-personaj însă îşi ia lumea în cap, narațiunea terminându-se sub semnul unei existențe schimbate, situație care face să fie indiferent faptul că romanul a rămas neterminat. Dragostea este elementul care mişcă întregul univers romanesc. În ultimul capitol, după ce personajul principal al *Omului de aur* îl îndeamnă pe narator la scrierea poveştii sale, el dă şi cheia de lectură: „A fost odată un om care a părăsit lumea în care era admirat şi şi-a făurit o altă lume în care este iubit”. *Happy end*-ul naiv al *Biedermeier*-ului este astfel relativizat, iar *coincidența subiectului cu fabula este motivată de această subminare a finalului fericit*: „Iată cum arată astăzi Insula nimănui. Privilegiul acordat de ambele țări acestui petic de pământ să existe în afara oricăror hotare expiră abia peste cincizeci de ani. Iar peste cincizeci de ani…

[22] Pentru conceptul de experiență revelatoare, vezi Virgil Podoabă, *Literatură comparată*, curs pentru anul II.
[23] Mihai Eminescu, *op. cit.*, 1975, p. 153.
[24] *Ibidem*, p. 187

cine poate spune ce va mai fi?”[25] Dragostea totalizatoare romantică e dragoste şi încă ceva. Natura nu este elementul descoperit de primii romantici, la care ea avea încă sens preponderent metafizic. În cazul celor două romane, pe lângă elementele cosmice − luna şi stelele − recurente sunt elementele ce țin de regnul vegetal, pădurea, şi de cel acvatic, fluviul. Mitul pădurii se instaurează definitiv o dată cu Tieck, acvaticul făcând parte şi el din recuzita romantică. Natura prezentă prin aceste elemente are funcții multiple. La primul nivel ea nu este decât cadru intim, aşa cum este grota sau casa în varianta domesticizată a romantismului înalt. Sunt spațiile în care au loc reveriile sau meditațiile eroilor, în care se manifestă substanța metafizică a sufletului uman. Momentul exclusiv al acestor reverii este, după cum am subliniat, noaptea, sub supravegherea elementelor cosmice. Scenele construite în jurul acestei idei sunt multiple: prima întâlnire cu Poesis, încercarea de sinucidere prin sufocare, noaptea de după înmormântarea mamei lui Nour. Jókai nu dovedeşte afinitate cu acest model ținând de primul romantism, dar prezent deja în preromantism (de exemplu, la Jean Paul Richter), în proza scriitorului maghiar găsim cel mult meditații, precum acelea ale lui Noemi aşteptându-şi iubitul pe stânca luminată de lună sau cele ale lui Timar rătăcit în plină noapte pe malul Dunării. Nu găsim la cei doi prozatori exaltarea evazionismului, aşa cum apărea ea în *Der blonde Eckbert*, deşi mitul naturii are şi aici sensul căutării unui timp pierdut şi a unei vieți pierdute, ca în narațiunea lui Tieck. Aici, căutarea este lăuntrică, implicând eul, şi abia în al doilea rând comunitatea. La nivelul următor, avem natura umanizată, natură în care vibrațiile afective ale eroilor sunt amplificate până la nivel cosmic. Disperarea lui Nour în momentul încercării de sinucidere este redată, în planul imaginii naturii, prin agresivitatea forțelor dezlănțuite: „Vântul urla afară cumplit şi ploaia cădea măruntă… par că vântul cu norii, tunetul cu ploaia făceau nunta lor sălbatecă în regiunile cele negre a-nnoratului cer de noapte”[26]. Luna, în diferitele ei ipos-

---

[25] Jókai Mór, *op. cit.*, p. 557.
[26] Mihai Eminescu, *op. cit.*, p. 147.

taze, este expresia exteriorizată a trăirilor personajelor jókaiene. Până şi înmormântarea lui Ioan sau a Terezei pe insulă va fi o comuniune cu natura, o reîntoarcere în natură. La al treilea nivel, natura este un instrument gnoseologic prin intermediul căruia personajele înțeleg fenomenele, le preconizează sau după care se ghidează. În sfârşit, la un ultim nivel, se află natura malefică, distrugătoare, acțiune la care concură şi elementele lumii obiective. Surprinzător, în ambele cazuri lumea fizică se prezintă sub forma morii înotând pe Mureş, respectiv pe Dunăre. Inutil să precizăm că diferitele imagini ale naturii sunt prin excelență plaiurile natale, după modelul lui Mörike sau Eichendorff.

Pe lângă căutarea lăuntrică a timpului individual pierdut, există şi o reîntoarcere în timpul pierdut prin procedeul evocării, specific literaturilor Europei Centrale şi de Est, spații aflate sub dominație străină. Evocarea trecutului în literatura germană, chiar şi în *Imnurile către noapte* ale lui Novalis, este diagnosticul fugii de realitatea contemporană şi banală, marcată de fenomenul epigonismului, ca în *Die Epigonen* a lui Karl Immermann. În spațiul est-european moda evocării trecutului este generatoarea mişcărilor amintite şi susținătoarea ideii de conştiință națională. Aşa ar trebui interpretate fervoarea imnică, pe care o capătă descrierea revoluției în partea a treia a romanului, şi imaginea grotescă a duşmanului. Portretistica, în acest caz, de la utilizarea unei palete cromatice largi până la agresivitatea limbajului, recurge la toate metodele descriptive. Sunt personaje alcătuind o categorie aparte, singurele care ies din tipare, personaje distonante până la grotesc. Jókai dedică un roman întreg revoluției de la 1848, intitulat *Fiii omului cu inimă de piatră* (1869), operă eminamente lirică în care scenele de măcel, de un realism vădit față celelalte romane ale prozatorului, reprezintă ilustrarea războiului absurd pe care îl duc soldații din armata austro-ungară, deseori împotriva propriilor confrați revoltați. Mişcarea maselor, descrisă în spiritul acelei *Völkerpsychologie* specifice şcolii de la Heidelberg (Moritz Lazarus, H. Steinthal), este plasată în cadrul unui roman de familie, familie a cărei istorie leagă diferitele planuri ale narațiunii.

Opere complexe, prin sinteza specifică pe care o realizează între paradigma romantică occidentală şi o mentalitate literară determinată şi de factori extraliterari specifici, *Geniu pustiu* şi *Omul de aur* sunt două romane ilustrând acelaşi model al romantismului central-european, spaţiu care este, cel puţin pentru momentul la care ne referim, o insulă a nimănui, unde „viaţa-i vis”, adică refugiu în vis.

Eminescu – aspirația cosmică

Gheorghe MACARIE

În opera marelui poet, aspirația cosmică se integrează, loc comun în opera multora din marii romantici ai secolului său, însăşi aspirației spre recuperarea unității cosmice dintre om şi universul aparent exterior ființei umane. Universalismul romantic, specific şi definitoriu în mentalitatea literară, marchează întreaga spiritualitate a epocii. Omul devine o parte din macrocosm, dar şi acesta poate fi o proiecție a tensiunilor şi aspirațiilor interiorului uman. Asistăm astfel la *dialogul interior al Totului cu el însuşi.*[1]

Fără a avea frecvența şi ponderea pe care o are în poezie, tratarea motivului cosmic în proza eminesciană nu include întotdeauna puncte de vedere noi – deşi cunoscutele preocupări cosmice ale acesteia eboşează anticipativ pe cele similare ale liricii. Nu întâlnim, fireşte, creații special afectate acestui motiv. Spre deosebire de reflectarea aceluiaşi motiv în cadrul poeziei, aspirația cosmică îmbracă mai rar în proză forma contemplativității spațiului celest. Desfăşurarea proceselor cosmice sub dublul lor aspect – cel genetic sau cel al extincțiunii finale[2], ilustrat în *Scrisoarea I*, *Rugăciunea unui dac*, *Mortua est* – nu intră nici ele în vederile prozei. Analiza motivului cosmic în proza eminesciană dezvăluie, în cadrul sentimentului naturii, prezența unui aspect al acestuia: sentimentul sideral, rezultat al corespondențelor ce se stabilesc

---

[1] Albert Béguin, *Sufletul romantic şi visul*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 108.

[2] Al. Dima, *Viziunea cosmică în poezia românească*, Editura Junimea, Iaşi, 1982, p. 45-64.

între om şi infinitul cosmic; pe de altă parte, este vorba de un sentiment impus de însăşi conştiinţa romantică a unei misterioase legături dintre om şi strălucitoarele astre ale bolţii cereşti. O contemplaţie pur raţională a cosmosului, neraportată, în opera literară, la eul scriitorului, fiind de neconceput, motivul cosmic este intrinsec aspiraţiilor şi frământărilor sufleteşti umane. Inseparabil de acestea, sentimentul sideral se revendică specific sensibilităţii romantice. Fenomenul fusese comentat de Novalis: *Jede Hineinsteigung, Blick ins Innre, ist zugleich Aufsteigung, Himmelfahrt, Blick nach dem wahrhaft Äussern*[3]. Aspiraţiile lui Dionis sunt nedespărţite de soliloc-viile sale interioare. De la aspiraţia spre cosmos se ajunge, prin raportarea acestora la eul lăuntric, la confuzia celor două aspecte: Cu capul *plin de cîntece*, lui Dionis i se pare că stelele *se mişcă după tactul lui*, încît apare firesc nedumerirea: „Asta-i întrebarea, zise Dan încet, enigma ce pătrundea fiinţa mea. Oare nu cântă ei ceea ce gândesc eu?… Oare nu se mişcă lumea cum voi eu?”[4] Altfel spus, microcosmosul rezumă integral macrocosmosul; după Steffens (*Carricaturen II*, 1921, p. 694-697) ca şi după alţi „filosofi ai naturii”, „omul (…) poartă în el, ca pe un destin propriu, întregul destin al planetei şi, o dată cu acesta, destinul universului infinit… Întreaga istorie a lumii dormitează în fiecare din noi”[5]. Complexă, asocierea vieţii lăuntrice la aceea a nepătrunselor spaţii celeste conferă motivului cosmic diversitatea unei adevărate game. De la încadrarea siderală a sentimentului erotic sau ale tulburătoarelor căutări existenţiale, la elevata aspiraţie a eternizării amorului prin identificarea cu astrul nemuritor, Eminescu relevă numeroase faţete ale relaţiei om-cosmos.

Generat de contradicţiile sociale ale unei epoci de reflux revoluţionar, fenomenul evaziunii capătă în literatură semnificaţia protestului. Evaziunii naturiste i se adaugă cea cosmică: şi una, şi alta, forme ale nemulţumirii romantice. Vizând tărâ-

[3] Novalis, *Werke und Briefe*, Insel Verlag, Leipzig, 1942, p. 420.
[4] Mihai Eminescu, *Proza literară*, ediţie îngrijită de Eugen Simion şi Flora Şuteu. Cu un studiu introductiv de Eugen Simion, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1964, p. 53.
[5] Citat după Albert Béguin, *op. cit.*, p. 108.

mul de vis al împlinirii, zborul către lună din *Umbra mea* şi *Sărmanul Dionis* traduce în fapt această dorinţă de evadare în cosmos: „Onde, ştii tu ceva, vino cu mine în lună, vom trăi aşa de fericiţi acolo, neconturbaţi de nimeni, tu pentru mine, eu pentru tine […] vino cu mine prin ninsoarea de stele şi prin ploi de raze, până ce, departe de acest pământ nenorocit şi negru, îl vom uita, pentru ca să nu ne avem în minte decât pe noi”[6]. Imperioasă, dorinţa de elevaţie asociază iubirea, purificată de carnal-terestru, unui ideal de perfecţiune şi strălucire: „[…] fii steaua cea din cer, rece şi luminoasă! ş-atunci ochii mei s-or uita etern la tine”[7]. Intens, sentimentul pasiunii erotice dispersează cosmic fiinţa umană, înlătură barierele, întregul univers îi devine familiar: „Cine era fericit ca mine? Pierdut în visări fără fine – părea că fiecare floare şi *fiecare stea e sor cu mine* (s.n.), sor dulce, surori amantei mele”[8]. Sub semnul aceleiaşi aspiraţii spre extensie cosmică, zborul interastral al eroilor din lucrările de proză amintite prefigurează, concomitent cu acela al magului din *Povestea magului călător în stele*, călătoria mirifică de mai târziu a *Luceafărului*.

Tensiunile spirituale, frământările dramatice menite a rezolva tainele şi sensul existenţei umane au drept fundal cosmosul; un cadru care dă căutărilor umane dimensiunile şi gravitatea nemărginitei bolţi cereşti. „[…] greier amărât, suspendat în nemărginire”, purtând povara propriilor căutări, îndureratul Tlà, neliniştit şi temerar, încearcă să înfrunte timpul. Este un dialog dramatic cu eternitatea, cu infinitul cosmic doborât din hăurile celeste în uriaşa-i oglindă de aur de la picioarele sale. Frământările interioare sunt subsumate realizării unei comuniuni a omului cu infinitul cosmic. Cosmosul exterior este corelat astfel, în acelaşi spirit romantic, cu un altul, şi el nebănuit de adânc: cel al interiorului uman. Se anticipează, prin acelaşi paralelism dintre imensitatea spaţiilor celeste şi profunzimea sentimentului iubirii, versurile din *La steaua* (1886).

---

[6] Mihai Eminescu, *Proza literară*, *ed. cit.*, p. 201.
[7] *Ibidem*, p. 87.
[8] *Ibidem*, p. 142.

Asociind sentimentul uman infinitului spațial al tăriilor celeste, cosmosul nu alcătuieşte doar cadrul erosului. Majoritatea situațiilor scot în evidență o subtilă şi generală pătrundere a sideralului în viața cuplului erotic. Universul cosmic devine familiar. În apele de aur ale unui lac selenar, eroii din *Umbra mea* se scaldă stropindu-se „unul în altul cu lungi *şiroaie de stropi de stele*”[9]. Valurile lacului nasc stele pe care Onde le culege „ca şi când ar fi prins albine de aur”[10]. Revărsate din belşug, aurul şi argintul – metale astrale – devin omniprezente, ca determinante. Îmbrăcămintea, recuzita cadrului mărturisesc unanim aceeaşi condiție astrală. Făt-Frumos din lacrimă se înveleşte în mantaua țesută „din raze de lună”, cămaşa este şi ea din „tort de raze de lună”[11]. Eroina din *Sărmanul Dionis* are veşminte „argintoase”, iar Onde din *Umbra mea* – confecționate „de-un gaz albastru, deşi străveziu ca aerul”[12]. Determinările nu se reduc fireşte la vestimentar. Metale *astrale*, aurul şi argintul, mijlocitoare între abisurile celeste şi oameni, dețin mesajul înălțimilor spre care năzuiau, sub razele lunii, îndrăgostiții prozei eminesciene. Imagistica include astfel punctul de plecare pentru multiplele, inepuizabilele determinante pe linia relației om-cosmos (incluzând atât spațiile interastrale, cât şi corpurile cereşti: luna şi reflexele luminii în special).

Prezența neutră, în afara oricărui determinant, a elementelor din cadru este exclusă. Întreaga atmosferă este siderată; spiritualizată, materia pierde din picturalitate, se transfigurează, integrându-se tonului dominant, de elevată aspirație. Analiza câtorva contexte în care cele două metale apar ca determinante pune în valoare o pluralitate de sensuri, rod al unei fantezii deosebit de creatoare. Reflexele lor specifice le fac inseparabile în constituirea unei atmosfere feerice: „Aerul tot era de lumină de aur – totul era lumină de aur, amestecat cu gemetul lin şi curat al arpelor de argint în mânele unor

---

[9] *Ibidem*, p. 203.
[10] *Ibidem*.
[11] *Ibidem*, p. 23.
[12] *Ibidem*, p. 202.

îngeri ce pluteau în haine de argint…”[13] În cadrul ambianței nocturne, aureolând personajele, acest rol îl deține luna: „Luminată de razele lunei, ea părea muiată într-un aer de aur”[14].

Element constitutiv al atmosferei mirifice, aerul se dovedește, în cadrul în care evoluează eroii, deosebit de sensibil şi permeabil la nota afectivă dominantă a peisajului. În paradisul selenar al eroilor din *Sărmanul Dionis*, „aerul cel alb *rumenea* de voluptatea cântecului”[15]. Venirea lui Făt-Frumos, după îndelunga sa pribegie, nu lasă indiferent nici aerul: „Lumea-l crezuse mort pe Făt-Frumos, şi de aceea, când se împrăştie faima venirii lui, ziua-şi *muie aerul în lumină de sărbătoare*”[16].

Dacă, în poezie, căutările şi reuşitele eminesciene ale începuturilor coexistă cu vizibile influențe din Alecsandri şi Bolintineanu, fireşti pentru perioada debutului, proza, în schimb, nu poate fi raportată la realizările epice ale literaturii române de atunci. Cu atât mai puțin o putem face în cadrul acesteia, în privința relevării sentimentului naturii. Ea reprezintă o culme greu de explicat în secolul său, dacă o asociem înaintaşilor sau, cu excepția lui Macedonski (remarcabil poet şi în proză), succesorilor.

Rupând cu tradiția stagnantă a peisajului, fundal decorativ, localizator, autorul *Sărmanului Dionis* ridică la nivelul înaltei arte peisajul *état d'âme*, întrezărit rareori în epica antecesorilor sau contemporanilor săi; dar, spre deosebire de mulți din romanticii europeni, nu rămâne la acesta.

Purtând pecetea diverselor valori ale sensibilității, peisajul eminescian capătă – pe parcursul unor lucrări ca *Sărmanul Dionis* şi *Avatarii faraonului Tlà* – anumite compliniri ideative. Sentimentele care îl pătrund îi determină nu numai o configurație pasională, ci şi neliniştea problemei filozofice, implicită şi fundamentală textului. Laitmotivul existențial din *Avatarii faraonului Tlà* determină în consecință o anumită viziune peisajului: forme şi volume, cromatica, raportul dintre

[13] *Ibidem*, p. 168.
[14] *Ibidem*, p. 7.
[15] *Ibidem*, p. 53.
[16] *Ibidem*, p. 22.

elementele statice şi cele ale mişcării, toate concordă în relevarea acestuia.

Echivalentului peisaj-pasiune i se adaugă astfel un altul, cel al peisajului-gândire, în care elementele acestuia sunt preponderent subsumate relevării ideii.

Creator în procesul de sensibilizare şi adâncire morală a peisajului, a unei adevărate game a afectelor umane, Eminescu este implicit autorul unei adevărate tipologii peisagistice; putem vorbi, începând cu proza, de un peisaj fantastic sau oniric, de un peisaj simbolic (subsumat „ideii”) sau, mai rar, de unul în accepția realismului epic tradițional, din primele opt decenii ale prozei româneşti a secolului al XIX-lea.

Personalitate puternică, autorul *Sărmanului Dionis* îşi pune pecetea pe majoritatea „motivelor” sau modalităților de relevare a sentimentelor naturii.

Omniprezența fluxului magic al clarului de lună se constituie în cadrul unei imagini particulare a nocturnului.

Elementul fantastic, imanent geografiei „reale”, se realizează şi el în cadrul unei formule proprii, originală față de valorile autohtone, dar şi în raport cu proza de acest profil a romantismului european.

Aspirațiile spre înălțimile celeste ale eroilor sunt indisolubil legate de solilocviile lor interioare. Vocația cosmică, specifică şi ea universului poetic eminescian, se conjugă implicit cu explorarea pasionată a celuilalt cosmos, al interiorului uman.

Sunt aspecte care conferă prozei eminesciene o anumită autonomie valoric-artistică în cadrul întregului ansamblu al creației genialului poet. Departe de a fi numai o punte spre strălucirile poeziei viitoare, proza eminesciană demonstrează, prin ea însăşi, în relevarea sentimentului naturii, o incontestabilă, unică valoare.

Summary

The article above is meant to scrutinize the cosmic aspiration as it is illustrated in Mihai Eminescu's prose works, emphasizing some typical characteristics of the great writer's prose fiction.

The romantic heroes' craving to celestial heights is indestructibly and indissolubly associated with their inner soliloquy. The sidereal sentiment – an outcome of the various interrelations established between mankind and the cosmic infinity – evolved and blossomed as an absolute feeling for the romantic mind; it suggests a mysterious link between man and the celestial vault.

Eminescu's prose works cannot be simply regarded as a mere step to the subsequent magnificence and brilliance of his poetic creation. By rendering and illustrating this cosmic aspiration, it has fully demonstrated a remarkable artistic autonomy.

Eminescu văzut de Ioan Constantinescu

Leonida MANIU

Aproape întotdeauna, în spaţiul unei culturi există critici literari şi esteticieni a căror preocupare esenţială se istoveşte în sfera teoretizării unor concepte şi fenomene artistice, şi cercetători ai aceloraşi realităţi spirituale care, fără a nesocoti unele aspecte teoretice ale acestora, îşi concentrează întreaga atenţie asupra domeniului aplicativ. Ioan Constantinescu aparţine celui de-al doilea grup. Necesitatea de a reconsidera scriitorii români în perspectivă universală a constituit ideea fundamentală care a generat aproape toate studiile pe care profesorul le-a dedicat valorilor durabile ale literelor noastre.

Ocupîndu-se de „literatura comparată şi comparatismul românesc"[1], Ioan Constantinescu relevă, cu argumentele de rigoare, permanenţa, de-a lungul întregii noastre critici şi istorii literare, a existenţei unui interes constant pentru demersul comparatist. În acelaşi timp, el remarcă ponderea pe care, în unele perioade, relaţiile germano-române, nu numai cele francezo-române, au avut-o în constituirea unei culturi române moderne şi, implicit, în întreţinerea ideii unui comparatism critic: „Cît priveşte *francofilia* comparatismului românesc în acea vreme (adică, după primul război mondial, n.n.), deşi ea intră, într-un anumit fel, în ordinea *firească* a lucrurilor, ar trebui să ne întrebăm dacă nu cumva, astfel, pe de o parte, erau blocate iniţiativele teoretice autohtone (comparatismul francez traversa cea mai dogmatică perioadă a sa), iar pe de alta, dacă nu au fost neglijate relaţiile germano-române ce se dovediseră cu adevărat catalizatoare în cazul unor mari cre-

[1] Ioan Constantinescu, „Literatura comparată şi comparatismul românesc", în vol. *Comparatismul azi*, Bucureşti, Editura Victor, 2000, p. 120-143.

atori – de la Eminescu şi Maiorescu, la Blaga şi Ion Barbu – relaţii ce au imprimat un anumit ritm întregii noastre culturi”[2].

Însă, indiferent de modul în care a fost conceput comparatismul (studiu al raporturilor binare între opere, scriitori şi literaturi, analiză a influenţelor şi a receptării lor, a paralelismelor etc.) cercetările româneşti de acest fel, datorate istoricilor şi criticilor literari de la finele secolului al XIX-lea şi începutul secolului următor, au contribuit, în mod decisiv, la o mai bună cunoaştere a legăturilor între literaturile europene şi literatura română. Ele – constată I. Constantinescu – „au oferit culturii noastre, ca parteneră la schimbul de valori, imaginea dinamică a unui grup de literaturi străine, ca şi, fapt mult mai important, pe aceea a literaturii române în mişcarea, în dialogul capodoperelor şi în circuitul ideilor şi formelor literare la nivelul literaturii generale”[3].

Ulterior, prin confruntarea studiilor de specialitate, semnate de comparatişti renumiţi (Étiemble, Kurt Waiss, U. Weisstein, F. Frost, René Wellek, Al. Dima, Dan Grigorescu, A. Marino ş.a.) şi pe temeiul propriei experienţe didactice şi ştiinţifice, I. Constantinescu consideră că „ceea ce constituie astăzi principiul fundamental al comparatismului” este „analiza *structurilor literare* – iar ea presupune, din perspectiva sa, *sinteza* atît în contextul operei unui scriitor, cît, mai ales, în acela al unei literaturi sau al literaturii generale”[4].

Amplele sale studii critice consacrate lui Caragiale (*Caragiale şi începuturile teatrului european modern*) şi Eminescu (*Die irreale Chromatik als Structurelement im Werk Eminescus*[5], *Cei „doi” Eminescu*[6], *Eminescu und die Modernität seiner Zeit*, *Eminescu – autor de expresie germană*[7], *Eminescu. Natură şi poezie*[8] etc.) au fost elaborate în acest spirit.

---

[2] *Idem*, p. 130.
[3] *Idem*, p. 130.
[4] *Idem*, p. 130.
[5] Vezi, în acest sens, *Mihai Eminescu 1889-1989. Nationale Werte – Internationale Geltung*, München, 1992.
[6] Vezi, în acest sens, *Studii eminescologice*, nr. 1, Clusium, 1999.
[7] Vezi, în acest sens, *Studii eminescologice*, nr. 2, Clusium, 2000.

Situarea poetului şi a operei sale la confluenţa marilor curente literare ale epocii (epuizarea resurselor mişcării romantice şi afirmarea impetuoasă a unei poezii moderne, în frunte cu simbolismul) a reprezentat punctul de plecare al unui incitant demers critic. În acest context, racordarea interpretării liricii eminesciene la sensurile majore ale contemporaneităţii sale a devenit iminentă. „Ianus bifrons" – adică, după G. Călinescu, cele două feţe ale operei eminesciene – trebuia cunoscut în manifestarea ambelor sale expresii. „Poezia lui Eminescu – scrie I. Constantinescu – îşi are rădăcinile în *clasica* şi *romantica* europeană, dar, în acelaşi timp, dă expresie specifică tendinţelor şi ideilor literare ale modernităţii"[9].

În consecinţă, temele şi motivele romantice (natura, moartea, erosul, călătoria etc.) s-au remodelat, treptat, în spiritul noilor exigenţe ale sensibilităţii şi imaginaţiei. Astfel, viziunea romantică a unui univers armonios, ale cărui părţi componente sunt confluente, a fost una din cauzele care a generat poezia naturii. La rândul său, o atare înţelegere a determinat constituirea unei structuri stilistice specifice, care este prezentă în textele elaborate în prima perioadă de creaţie a poetului, cea *vizionară*: *Dacă treci rîul Selenei*, *Memento mori*, *În căutarea Şeherezadei*, *Miradoniz* etc. Dintre acestea, ultima, mai ales, „oferă imaginea *sintetică* a *universului-templu*, a *naturii-templu*, unul cuprinzîndu-l pe celălalt"[10].

Însă alături de aceste reprezentări, meditaţia asupra *pustiului interior* şi sentimentul unei acute *înstrăinări de sine*, consolidat de acţiunea dispreţuitoare şi destructivă a eului liric, a dus la dizolvarea stării de melancolie în *spleen* şi, implicit, la năruirea *templului-om*, iar, de aici, la imaginea „unui univers sfîrtecat – *disiecta membra*" sau chiar la cea a unei naturi ostile. „*Miradoniz* – scrie autorul – e substanţial dependentă de o lungă, atunci, tradiţie romantică. *Melancolie* (cu variantele ei), dimpotrivă, se constituie la toatele nivelele ca un *text de ruptură* ce aparţine unei alte vîrste a poeziei"[11].

---

[8] Vezi, în acest sens, *Studii eminescologice*, nr. 3, Clusium, 2001.
[9] Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 2, p. 61.
[10] Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 3, p. 16.
[11] Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 3, p. 27.

Moment de răscruce în lirica eminesciană, *Melancolie* inaugurează o etapă nouă în opera poetului, în care conştiinţa desprinderii omului de natură devine precumpănitoare: „Începînd cu *Melancolie* şi în întreaga etapă de creaţie numită de noi *nevizionară*, natura este departe de a mai avea bogăţia miraculoasă şi paleta cromatică neobişnuită din *Memento mori*, *Miradoniz* ş.a.; ea devine în multe poeme o realitate restrînsă, sărăcită de o metamorfoză greu descifrabilă, o natură asemănătoare cu cea din *Spleen* şi poeziile din partea a doua a *Florilor răului*, uneori tangentă la/sau descinzînd dintr-o irealitate pe care n-o putem numit decît *senzorială*”[12].

Departe de a înţelege lumea ca pe o carte enigmatică a naturii şi a istoriei, care se lasă descifrată numai de către iniţiaţi, Baudelaire – observă Henning Krauss – „a arătat că ea se constituie ca *disiecta membra* a căror relaţie unele faţă de altele nu mai îngăduie să fie determinată obiectiv”[13]. Ca atare, urmaşii lui Baudelaire, Eminescu şi Rimbaud au fost conştienţi că integrarea armonioasă a omului în cosmos a devenit imposibilă.

Consecinţele unei astfel de „metamorfoze” sfîrşesc prin a transforma *eul planetar* al poetului, din perioada vizionară, într-unul al *extremei înstrăinări*. Altminteri spus, sublima consonanţă cu un trecut plin de farmec şi lumină cedează locul, în etapa următoare, unei viziuni existenţiale sumbre. În acelaşi timp, eul poetic, care în lirica romantică era o calitate şi un semn al vieţii, chiar şi atunci cînd se transforma într-o voce venită de dincolo de mormînt, se identifică, ulterior, cu însăşi imaginea morţii. Distanţa de la relaţiile familiare sau chiar intime cu Moartea din poezia *Femeia?... măr de ceartă* („O, moarte, dulce-amică”) şi pînă la fantomatica apariţie a voievodului-poet din *Vis* sunt, în această privinţă, revelatoare: „Von den zahlreichen Beispielen, die hier angeführt werden könnten, gebe ich eins aus *Vis* (*Traum*, 1876), einem Gedicht, in dem nicht so sehr von der Begegnung mit dem Selbst (oder mit seinem *Doppelgänger*) die Rede ist, als vielmehr von der

---

[12] Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 3, p. 27.
[13] Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 3, p. 21.

Identität des Ich mit einem Toten: „Prin tristul zgomot se arată / Încet, sub văl, un chip ca-n somn, / Cu o făclie-n mîna-i albă / În albă mantie de domn. / Şi ochii mei în cap îngheață, / Şi spaima-mi seacă glasul meu, / Eu îi rup vălul de pe față… / Tresar… încremenesc, – sunt eu”[14].

În lirica occidentală, tendința interiorizării morții sau, mai exact spus, a transformării ei într-unul din componentele fundamentale ale viziunii poetice i se datorează, în mare măsură, lui Baudelaire şi *volens-nolens* unui spirit al timpului (der Zeitgeist), care a făcut posibilă extensiunea unui asemenea fenomen: „Eindeutig gibt es bei dem Dichter der *Fleurs du Mal* eine Neignung zur Verinnerlichung des Todes. Ziemlich häufig in der Lyrik und in der Kunst der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (er wäre also zu einfach, sie mit den Einfluss von Baudelaire zu erklären, da sie unterschiedliche Gründe hat, die auch auf der existentiellen Ebene zu suchen sind) ist diese Tendenz nach unserer Meinung bei Eminescu augenfälliger und öfter anzutreffen. Sie äussert sich vorwiegend durch das, was John E. Jackson auf Baudelaire bezogen als *l'identification du je à la mort* bezeichnet”[15].

Totodată, în cuprinsul unor asemenea prefaceri structurale, subiectivitatea substanței poetice se rarefiază pînă la dizolvare, iar construcția poemului urmează axa „gîndirii reci”. „Seine Auffassung vom poetischem Schaffen gesteht einerseits eine Tendez zur Entsubjektivierung (…) In dieser Hinsicht ist seine ästhetische Auffassung jener von Mallarmé oder Valéry vergleichbar…”[16]. Cu alte cuvinte, „Eminescu rechtfertigt aus der Perspektive der südosteuropäischen Literatur die bekannte Meinung von Hugo Friedrich, *moderne Dichtung ist eine kühle Angelegenheit geworden*”[17].

În planul structurilor literare, comparînd una din poeziile *Spleen*-ului baudelairian, *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans* cu *Melancolie*, I. Constantinescu relevă modul în care similitudinile de *Weltanschauung* conduc la o

---

[14] Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 2, p. 50.
[15] Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 2, p. 50.
[16] Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 2, p. 59 şi 60.
[17] Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 2, p. 60.

„rezolvare metaforică” şi chiar la o „dispunere terminologică apropiată”: „Simbolurile spaţiale ce păstrează/semnifică *lucrurile unui timp mort*, ca şi *actanţii* lirici care participă la această *metamorfoză* sunt, la cei doi autori, asemănătoare sau chiar identice”[18].

Din punct de vedere al expresiei poetice, începînd cu Baudelaire şi continuînd cu Rimbaud şi Eminescu, lirica modernă se distinge de cea tradiţională printr-o sumă de particularităţi stilistice asemănătoare. I. Constantinescu citează, din opera poetului, cîteva dintre cele mai neobişnuite: frecvenţa oximoronului („lumina neagră”, „corb alb”), predicate bizare („marea latră”, „rîde umbra neagră din păduri”), atribute stranii („aer de fier”, „rugăciune parfumată”), inversarea ordinii naturale („Din crengi de arbori mîndri să cadă stele coapte”), aglomerări ciudate („caravane de sori”, „Cîrduri lungi de blonde lune”), o cromatică ireală („lună albastră”, „soare albastru”) etc.

De fapt, atenţia pe care o acordă criticul aspectului cromatic al liricii moderne, constituie unul din cele mai puternice argumente în favoarea ideilor sale. Afirmaţia lui Baudelaire conform căreia poetul ar fi dorit să vadă cîmpii colorate în roşu şi copaci coloraţi în albastru a devenit realitate estetică nu numai în poemele lui Rimbaud şi în pictura artiştilor plastici din secolul al XX-lea, ci şi în poezia lui Eminescu: „Şi încet foşni mătasa pe podele, între glastre, / Între rozele de Siraz şi lianele *albastre*” (*Scrisoarea IV*).

Imaginea unui „soare albastru”, cuprinsă într-una din primele variante ale versului 561 din *Memento mori*, trecea, pentru Perpessicius, drept un *lapsus calami*. Pe temeiul unui examen atent al cromaticii eminesciene, I. Constantinescu amendează numaidecît opinia ilustrului editor: „Die Frage, die sich hierbei aufdrängt, wäre die folgende: wenn man aus den zahlreichen Texten Eminescus dichterische Bilder wie beispielsweise: „cer verde” („grüner Himmel”), „lună albastră” („blauer Mond”), „vînt verde” („grüner Wind”), „timp înver-

---

[18] Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 3, p. 23. A se vedea exemplele din studiu.

zit" („ergrünte Zeit"), „mireasmă albastră" („blauer Duft) u.a.m. zusammenträgt, dürfen sie dann alle als *lapsus calami* gewertet werden?"[19].

În acelaşi timp, imaginea *soarelui negru* („die schwarze Sonne"), extrem de rară în poezia occidentală, dar care la Eminescu apare în şase contexte diferite, este semnul unei imaginaţii rare, înzestrată cu o putere neobişnuită de a crea irealitatea senzorială. „Ein dichterisches Bild wei jenes, in dessen Mitte sich die pluralisierte schwarze Sonne befindet – scrie criticul, referindu-se la un vers din *Gemenii*: „Unde din mări ca plumbul sori negri se ridică" – ein Bild von einer solchen Bedeutungsdichte besteht nicht mehr aus Elementen der sinnlichen Wirklichkeit, weist nicht mehr auf die Realität hin, wie im Falle der Mimesis traditioneller Dichtung, sondern, wie Hugo Friedrisch über Rimbaud schrieb, verlangt bloss die Betrachtung des dichterischen Aktes, der diese sinnliche Irrealität schuf: dies ist der Akt der Phantasie-Erkenntnis. In Gegenwart von solchen Texten und Bildern befinden wir uns in einer Welt, deren Wirklichkeit nur als dichterische Sprache existiert"[20].

Parte constitutivă a universului cromatic eminescian, *negrul* („stele negre", „lună neagră", „oglindă neagră", „raze negre", „lumină neagră" etc.) deschide zări spre straniu şi groază: „Şi soarele-a fi *negru* şi luna roşă-n sînge" (*Gemenii*).

În sfîrşit, interesul pe care I. Constantinescu îl acordă scrierilor redactate, de către poet, în limba germană, deschide un capitol inedit în exegeza operei sale. Astfel, analiza stilistică şi hermeneutică a poeziei *O, Lebensglück*, considerată de către editori drept o traducere a cunoscutei *S-a dus amorul*, îi dă prilej criticului să constate, prin compararea acesteia cu numeroasele variante ale celei din urmă, că deosebirile, mai mult decît asemănările dintre cele două texte, ne permit să vorbim de o lucrare de sine stătătoare: „*O, Lebensglük* este, în comparaţie cu *S-a dus amorul*, un text mai concentrat", mai „evoluat faţă de versiunea din ediţia Maiorescu. El se scutură

[19] Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 2, p. 57.
[20] Ioan Constantinescu, *Mihai Eminescu 1889-1989*, München, 1992, p. 75.

de *zgura* existențială în doi, amicul *Amor* nu se mai supune amîndurora, devine un *eros fără partener*, expresie cu atît mai modernă cu cît ea nu se mai referă la o relație erotică propriu-zisă, ci la una de lepădare reciprocă dintre poet şi opera sa. Eul personal din *S-a dus amorul* se transformă şi el, se depersonalizează, ca în *Melancolie*: accentul cade – şi aici e vorba de o altă *despărțire* – pe cînturile sale, în contextul unei pure (şi moderne) «cauzalități». Şi tot ca în *Melancolie*, textul e pe punctul de a deveni metatext”[21]. În felul acesta, în consens cu tendința de depersonalizare a eului liric din poezia europeană postromantică, textul german este dovada unei „gewisse *Wahlverwandschaft* von Eminescu mit den Dichtern seiner Generation – besonders mit Conrad Ferdinand Meyer”[22].

În concluzie, grație cunoaşterii temeinice a prefacerilor care au avut loc în fondul şi forma lirismului de la mijlocul secolului al XIX-lea (remodelarea temelor şi motivelor romantice, reorientarea raporturilor cu eul, diluarea substanței subiective a poeziei pînă la dizolvare, instituirea supremației „gîndirii reci” în procesul creației artistice etc.), temerara şi convingătoarea exegeză a operei eminesciene, întreprinsă de I. Constantinescu, stabileşte, la nivelul cunoaşterii actuale a creației sale, locul pe care aceasta îl ocupă în cadrele literaturilor europene: „Der Autor des *Memento mori* ist ein Wahlverwandter von Novalis und Lenau, von Hölderlin und Leopardi, strukturell betrachtet gehört sein Werk jedoch der Dichtung der zweiten Hälfte des 19 Jahrhunderts an. Er war ein Zeitgenosse von Rimbaud und Nietzsche, von Wagner und Mallarmé, von Van Gogh und Dostojewski, und er strebte auf vergleichbare Weise wie diese eine Synthese der Romantik und neueren Entwicklungen in der damaligen europäischen Literatur und Kunst an”[23].

Nu încape nici o îndoială că una din cele mai originale contribuții româneşti din ultimul timp referitoare la clarificarea unor aspecte inedite ale operei lui Eminescu, îşi va afla

---

[21] Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 2, p. 79.
[22] Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 2, p. 81.
[23] Ioan Constantinescu, *Studii eminescologice*, nr. 2, p. 60 şi 61.

locul pe care îl merită în bogata bibliografie critică a unei creații nemuritoare.

Résumé

Grâce à une très bonne connaissance des transformations qui ont eu lieu au niveau du contenu et de la forme lyrique au milieu du XIX-e siècle (le remodelage des thèmes et des motifs romantiques, la réorientation des rapports avec le soi, la dilution de la substance subjective de la poésie jusqu'à la dissolution totale, l'avènement de la „pensée froide" dans le processus de la création artistique, etc.), l'exégèse téméraire et convaincante de l'œuvre d'Eminescu, entreprise par Ioan Constantinescu, établit, au niveau de la connaissance actuelle de la création éminescienne, la place du poète roumain dans le contexte des littératures européennes. Tout en partageant les affinités électives de Novalis et Lenau, Hölderlin et Leopardi, Eminescu est le contemporain de Rimbaud et Nietzsche, de Wagner et Mallarmé, de Van Gogh et Dostoievski, et son œuvre réalise une synthèse de ces tendances divergentes.

DE LA PLASTIC LA INEFABIL ÎN LIRICA EMINESCIANĂ

George POPA

Deşi problema Fiinţei a fost abordată încă din începuturile filosofiei greceşti, de Parmenide, şi a fost preocuparea de bază a gândirii elene, ea a fost reluată abia de Hegel şi apoi de Heidegger. Filozofia se întoarce astfel la întrebarea esenţială; *cum poate omul să intre efectiv în posesiunea propriei sale fiinţări*, în prezentul absolut al propriei existenţialităţi?

În perioada finală a gândirii sale, sub influenţa liricii lui Hölderlin şi Rilke, comentând aserţiunea rilkeană „Gesang ist Dasein" – cântul este fiinţare – (*Sonetul către Orfeu,* II, 3), – Heidegger dezvoltă ideea conform căreia cea mai autentică şi profundă intrare a omului în prezenţa fiinţării sale o realizează experienţa poetică: „A cânta cântul înseamnează a fi prezent în prezentul însuşi: a exista".

Reluând afirmaţia lui Hölderlin – „ceea ce durează, poeţii întemeiază", filozoful din Freiburg afirmă în cartea sa asupra autorului lui *Empedocle*: „poezia întemeiază fiinţa". Că trăirea poetică (înţelegând prin poezie, împreună cu Heidegger, orice formă de artă – „orice artă este în mod esenţial Poem") – constituie experienţa inimii, a sufletului, a spiritului având capacitatea de a ne transmuta într-o stare superioară sau chiar supremă de a fi – au gândit-o şi afirmat-o mulţi gânditori-poeţi sau poeţi-gânditori, culminând, între altele, cu afirmaţia lui Novalis: „poezia este realitatea absolută".

Pentru a-şi demonstra concepţia asupra artei ca mijloc de instituire a prezenţei omului în fiinţare, în eseul *Originea operei de artă*, Heidegger alege la începutul acestei demonstraţii o creaţie din arta plastică, şi anume, tabloul *Ghetele* din perioadă olandeză a lui Van Gogh. Faptul este semnifi-

cativ şi în logica gândirii heideggeriene, deoarece una din aserţiunile fundamentale ale filosofiei sale o constituie recunoaşterea faptului afirmat încă de Aristotel că finitudinea, tiparele concretitudinii vizibile, obiect al artelor plastice, constituie formula existenţialităţii în ordine umană.

În acest context, considerăm că Eminescu, în calitate de poet-gânditor – *kãvi* –, în înţeles sanscrit, adică având vocaţia dublei experienţe, poetică şi reflexivă – *dichtender Denker*, după expresia lui Heidegger –, a avut intuiţii izbitor de moderne, devansând unele idei heideggeriene şi ducând la consecinţe ultime metafizica experienţei poetice ca modalitate de realizare a stării ideale de fiinţare accesibilă omului.

Într-un vers postum, Eminescu face următoarea afirmaţie, aparent contradictorie: *„*Urând principiul vieţii, ador formele sale".

Plecând de la partea a doua a acestei afirmaţii, constatăm că pentru poet formele vieţii sunt demne de adorare, deoarece, scrie Eminescu în altă parte, „forma este zeul unei bucăţi de materie", afirmaţie demnă de un Michelangelo, care credea în natura divină a formelor vieţii.

De la corole la statuia umană, de la fructele pământului la păsările cerului, de la firul de iarbă la astre, forma constituie fondul de existenţialitate pe care natura a reuşit să-l capteze în tipare, formula „magică" a captării vieţii constituind-o armonia, organizarea materiei în formule de finitudini care să excludă disoluţia în infinitul „cel rău", în amorf. Conflictul ontologic fundamental lumii noastre, *finitudine-infinitudine*, a fost câştigat de către finitudine. În felul acesta, fiinţarea şi-a făcut loc în prezenţă, înfrângând ameninţarea destrămării.

Că Eminescu a adorat formele vieţii în larga lor varietate şi frumuseţe, o dovedeşte întreaga sa creaţie, extraordinarele sale descrieri ale naturii, mai cu seamă din *Călin*, *Scrisoarea IV*, ori din proza poetică; o dovedeşte locul pe care-l ocupă în poezia sa simţământul făcând legătura dintre noi şi lume, iubirea. Eminescu a iubit „cu ochi păgâni şi plini de suferinţi", s-a confundat cu „clipa repede ce ni s-a dat", încărcată de bogăţia nesfârşită a tiparelor existenţiale. Eminescu

„adoră formele vieţii” pentru că adoră creaţia ca atare, şi, din acest motiv, poezia sa este o re-creare a naturii la un nivel mai înalt de frumuseţe, fapt care constituie însăşi definiţia şi finalitatea experienţei poetice.

Ideea cultului formelor vieţii este şi mai expresiv postulată într-o altă notă de manuscris: „Ceea ce este etern nu e esenţial pentru om. Cercul activităţii sale, ţintele sale sunt îndreptate pur şi simplu asupra formelor în înţelesul cel mai larg al cuvântului, dezvoltarea acestora, înnobilarea lor sub dicteul propriului său spirit, iată misiunea lui”.

S-ar părea ca aceste afirmaţii vin în contradicţie cu întreaga operă eminesciană, care, începând cu *Replici* şi sfârşind cu *Luceafărul*, este o aspiraţie irepresibilă către veşnicie.

Realitatea este alta. În nota de mai sus Eminescu formulează o idee capitală: omul nu trebuie să caute veşnicul ocolind realitatea cea vie a formelor pieritoare, înainte de toate pentru că nu cunoaştem o altă modalitate de fiinţare, un alt conţinut existenţial în afară de cel al lumii în care ne aflăm; a face abstracţie de formele vieţii, singurele întruchipări ontice, a le ignora înseamnează a alerga după himere, după fantasmele unei eternităţi goale de conţinut, fără nici o valoare ontologică pentru om.

Astfel, în scopul de a-şi însuşi substanţă şi energie existenţială, omul trebuie să se adreseze formelor vieţii, pentru faptul elementar amintit, şi anume, că ele sunt cele care au reuşit să încapă fiinţarea. Or, ce este această lume a formelor a cărei promovare Eminescu o ridică la rangul de *misiune* pentru om? Este lumea vizibilului, realitatea care se deschide ochiului, obiect al artelor plastice. Eminescu ne cheamă, pe de o parte, la cultul acestor forme pe planul vieţii, ceea ce înseamnă experienţa poetică a lumii reale, iar pe de altă parte să le înnobilăm, *să le sacralizăm* pe planul artei, pentru ca frumosul naturii – frumosul pieritor – să fie preschimbat în formele durabile din experienţa poetică a artelor plastice şi a artelor în general. Iată o notă de manuscris stând dovadă receptării polivalente a realului, fructificat indistinct în sensibilitate, intelect şi în viziune filozofică şi identificând realitatea cu arta: „Ea era o cugetare frumoasă în înţelesul cuvân-

tului! Capul ei cel frumos părea a fi sculptat nu de un sculptor, ci de un filozof!”. Iar strofa penultimă din postuma *Rime alegorice* mărturiseşte încă o dată intuiţia eminesciană a formelor, a tiparelor în dublă valorificare – a vieţii şi a artei –, ca trepte indisolubil legate şi dispuse în ordinea suitoare a acestei valorizări:

„Femeia goală cufundată-n perne
Frumuseţea ei privirilor aşterne.
Nu crede tu că moare ea vreodată,
Căci e ca umbra unei vieţi eterne.”

În lumina celor de mai sus, cum se justifică afirmaţia din versul la care ne referim – „urând principiul vieţii” –?

Minima luciditate, cel mai elementar simţ axiologic nu poate să nu recunoască eşecul fiinţării de model uman, faptul că viaţa se autoanulează – „că vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi”. Viaţa apare o tragică neizbutire a exprimării Nemanifestatului, neizbutire polarizând între suferinţă şi stingere. Eminescu a spus-o vehement în repetate rânduri, mai ales în finalul din *Împărat şi proletar*, *Rugăciunea unui dac*, *Memento mori*.

Prin urmare, stigmatele destinale inerente, suferinţa şi moartea, plasează regimul ontic uman pe o treaptă inferioară valoric în raport cu formele vieţii, cu întruchipările în finitudine ale frumosului. Pentru că acestea din urmă constituie certitudini existenţiale, evident efemere, dar posedă un mai mare coeficient de acces la adevărul fiinţării, la prezenţa în fiinţare.

În postuma *Miron şi frumoasa fără corp*, Eminescu afirmă că dacă trupul uman, formă supremă a vieţii, este pieritor – „un val, o frunză, fuga unei spume”; în schimb, menită eternităţii este Ideea, armonia perfectă, înţeleasă ca străvezime către onticitatea ideală:

„Tot ce-i corp e ca o veste.
Ca un val, o frunză, – un nume.
Fiinţa mea eternă este,
Nu-s ca fuga unei spume,
Săvârşită – o idee
Ce-i menit etern să stee.”

Încercarea omului de a-şi depăşi perisabilitatea trebuie să pornească de la formele naturii ca fiind certitudini, chiar dacă provizorii, ale vieții. Şi cum pot fi fructificate „adoratele" forme ale vieții în scopul izbăvirii destinale? Transferându-le în poezie, afirmă Eminescu. *În mutația poetică a realității se află problema nodală şi soluția ființării ideale accesibilă omului.* În acest sens pledează finalul din *Memento mori* unde, după îndelungul periplu prin „panorama deşărtăciunilor", poetul dă antidotul caducității, al principiului distructiv pe care este construită viața umană. Acest antidot este poezia:

„Din aghiazima din lacul, ce te-nchină nemuririi,
E o picătură-n vinul poeziei ş-a gândirii,
Dar o picătură numai. Decât altele ce mor
Ele țin mai mult. Umane, vor pieri şi ele toate…
Şi de-aceea beau paharul poeziei înfocate…" (s.n.)

Izbăvirea de timpul măcinant poate fi înfăptuită de trăirea întru poezie. Ea poate da perenitate naturii, lucrurilor şi nouă înşine. Acest lucru Eminescu l-a afirmat în repetate rânduri, începând încă din tinerețe, cu *Venere şi Madonă*, unde apare răspicată ideea că vechii elini, care „gândeau în basme şi vorbeau în poezii" – deci poporul care a văzut şi trăit viața sub semnul miticului şi al poeticului – au reuşit în chipul cel mai strălucit să înveşnicească formele vii, adică statuia umană, în acel model de idealitate a finitudinii, a formelor, unic în istoria spiritului: *secțiunea de aur*, *proporțiile divine*.

*

Dat fiind că existența umană este frustrată de veşnicie, la care are dreptul orice entitate prin simplul fapt că există, omul încearcă să-şi făurească o veşnicie proprie. Şi cum nu îi este proprie decât conştiința pură a existențialității, restul fiindu-i în întregime străin, începând cu receptaculul material, trupul, în care este captivă această conştiință, omul, pentru a fi el însuşi, pentru a ajunge la veritabilul său eu, la sine-însuşi, trebuie să se elibereze de orice determinare străină şi să ajungă la o stare de ființare pură, mimând absolutul.

Prin urmare, formele, tiparele care au captat existența trebuie viețuite „întru adorare” pentru că ele, prin uimire, prin încântare – prin trăirea poetică energizează desmărginirea noastră cu accesul la o stare fără nume, indefinisabilă. *În concepția lui Eminescu, ontologia poeticului şi deschiderea către inefabil se întemeiază pe receptarea în emoția inimii şi a intelectului a tiparelor vii ale realității*.

Prin ce procesualitate trăirea întru experiența poetică a formelor lumii noastre – ale vieții şi ale artei – ne pot furniza energia eliberării de „vremuire”, a depăşirii condiției efemerității în vederea atingerii unei stări transistorice, şi să ne poarte astfel în vecinătatea absolutului şi a eternității?

Precum am arătat în studii amintite (*Spațiul poetic eminescian*, 1983, *Prezentul etern eminescian*, 1989), în rezolvarea acestui deziderat, Eminescu foloseşte două fenomenologii intim intricate, şi anume, el supune lumea din afară a formelor, concretitudinea fizică a lucrurilor, a naturii, unui proces subtil de convertire în substanță sufletească, în spații lăuntrice, iar timpul linear ireversibil, în prezent înveşnicit. Această interiorizare a realității empirice şi istoriale rezolvă conflictul dintre finitudine şi infinitudine, structural condiției umane. În felul acesta, omul poate rezolva aspirația sa organică de ieşire din limite, stare atinsă în culminația experienței poetice: *negrăitul,* leitmotiv al creației eminesciene.

Referindu-ne la fenomenologia spațială, de fapt, spațiotemporală, pentru că este un spațiu în mişcare, spus în câteva cuvinte, acesta se desfăşoară astfel: diverse elemente ale lumii din afară, expresie a finitudinii, formulă *sine qua non* a fiintării în ordine umană, sunt supuse unei tensionalitătii cu ajutorul a trei ordine de mişcare: mişcările inerente naturii, vibrațiile luminii, mişcarea muzicală. Cu ajutorul acestor tensionalitătii, Eminescu converteşte universul material, lumea fizică exterioară finită, în mişcare sufletească, în spații ale sufletului. Or, sufletul este prin natura sa o nemărginire în permanentă mişcare, un spațiu mobil indefinisabil. Încă Heraclit afirma: „Nimeni nu poate spune până unde se întind limitele sufletului meu, atât de mult se pierd în adâncuri”.

Prin intermediul acestei fenomenologii, antinomia finit/ infinit se află rezolvată în dublu sens: pe de o parte, realitatea din afară, lucrurile materiale sunt dezmărginite şi scoase din determinismul fizic şi schimbate în valori de suflet; pe de altă parte, prin energia afectivă, prin năzuința de armonizare şi confundare cosmică, eul îşi intimizează şi consubstanțializează lucrurile, lumea exterioară, non-eul într-o sinteză monadică; o monadă a emoției inimii şi a emoției intelectuale, monadă aflată în expansiune fără hotare şi dezrobind astfel atât lucrurile cât şi eul poetic de orice îngrădire. În poezia *Peste vârfuri*, de pildă, se poate urmări pas cu pas această fenomenologie, inițiată, pe de o parte, de mişcări ale unor elemente ale naturii (lunecarea lunii pe cer, tremurul frunzelor codrului), dar mai ales de o mişcare muzicală – sunetul de corn.

În ce priveşte fenomenologia temporalității, aşa cum se poate observa în acelaşi poem pe care l-am luat pentru exemplificare, timpul heraclitian, evanescent este abătut din mersul inexorabil către pierderea ireversibilă, pentru a fi concentrat într-o secvență de timp care, prin încărcătura de transfigurare – extazie şi ec-stazie, ne transmută într-un prezent absolut, țintă supremă a poeziei de la Pindar până la Hölderlin şi Eminescu, Rimbaud şi Rilke. Versurile: „Sufletu-mi nemângâiet / Îndulcind cu dor de moarte" conțin într-un sâmbure hiperconcentrat nivelul de ființare ultim accesibil experienței poetice eliberatoare: transcenderea într-o stare de ajun, de disponibilizare pentru un reînceput de ființare mirifică fără identitate, reînceput inițiat de o „moarte" orfică, cvasiextincție asemănătoare pauzei dintre două sunete ale unei melodii: o moarte purtând la înviere, la transmutarea într-o stare de beatitudine care nu are nume şi nici sfârşit.

Muzica determină transmutații în două registre: alături de convertirea lumii materiale externe în zarişti lăuntrice, ea înfăptuieşte *desindividuația eului*. Numeroase lucrări s-au ocupat de această acțiune a muzicii de a provoca o transă, o stare *ec-statică*, ieşirea eului din el însuşi, proces similar extazului mistic. E un fenomen de ruptură petrecându-se pe cele trei nivele suitoare pe care le-am mai discutat: viață, „moarte" inițiatică, renaştere la un nivel existențial superior.

Acest nou plan ontic însemnează decondiționarea totală, plasarea într-un niciunde mai sus şi mai înafară, „spațiu de nelocuit”, după cum se exprimă Rilke, printr-o „sacră, nemărginită plecare”. Este intrarea în puritatea Increatului, a Preludiului primordial. O „depărtare”, scrie Rilke ca şi Eminescu („Mai departe, mai departe, / Mai încet, tot mai încet”), depărtare care nu este altceva decât interiorul nostru devenit un dincolo ce „ne exilează” şi nu mai poate fi locuit.

Tăcerea cornului nu marchează întreruperea tensiunii, dimpotrivă, sub vraja acelei chemări, *cursa eliberatoare spre indefinisabil* continuă şi va continua indefinit. Indefinit se va petrece ecloziunea eului, ieşirea *dincolo de orice dincolo*. Tensiunea – *tapas* indiană – deschisă de *Peste vârfuri* nu se va sfârşi niciodată, ea fiind pură făgăduință mirifică, având loc în deînceputul dinainte de primul logos. *Peste vârfuri* realizează *poezia infinită* ca eliberare infinită.

*

„În cea mai înaltă formă a existenței tale, pierzi conştiința că exişti”, afirmă Eminescu (*Convorbiri literare*, nr. 2/1 mai 1880). Or, culminația stării inefabile, a depăşirii formei şi numelui, a disponibilizării absolute a fost surprinsă de Eminescu în strofa finală din drumul lui Hyperion către Dumnezeu:

„Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe,
E un adânc asemene
Uitării celei oarbe.”

Aceeaşi idee, aceeaşi dorință de atingere a unei stări fără de nume, inexprimabile, apare şi în postume, într-o formulare care suie la extrema altitudine a cugetării: *Ah! Cum nu suntem pe atunci pe când / Nici ființă nu era nici neființă*!

Iată cum descrie Nietzsche, în *Aşa grăit-a Zarathustra*, această stare a transcenderii în indefinisabil: *„*inocență şi uitare, un joc, o primă mişcare, un nou început, o sfântă afirmare”; deci purificare ontică prin uitare şi revirginizare existențială, cu rămânerea în pragul unui nou început de ființare.

În acest context, conotația lui Heidegger: „Pentru a ajunge în proximitatea ființării, omul trebuie să învețe întâi să existe în ceea ce nu are nume”.

Or, starea care realizează şi însumează diversele mişcări spirituale menționate, este, dacă ne putem exprima pleonastic, fără de numele inefabilului: „stare între ființă şi neființă”, după Heidegger, şi pe care autorul *Luceafărului* o află în „sfâşierea dureros de dulce” a acelui „farmec sfânt” indus de experiența poetică şi ducând undeva „mai departe, mai departe”, în indefinit; ieşire către o înviere extatică.

Revenind la starea fără de nume din strofa citată din *Luceafărul*, observăm un fapt fundamental: zborul lui Hyperion dincolo de timp şi spațiu, către absolut, este impulsionat *de iubirea pentru perfecțiunea absolută a unei forme a vieții*, pentru o capodoperă a naturii, a formelor vii, – acea „preafrumoasă fată / (…) mândră-n toate cele, / Cum e Fecioara printre sfinți / Şi luna printre stele”. Fiica de împărat întruneşte deci calitățile frumosului absolut la care pot ajunge convergent atât natura cât şi arta. Viziunea eminesciană vine în consens cu concepția metafizică a vechiului Egipt, care considera frumusețea formelor materiale „nesfârşirea în plinătatea lucrurilor”.

Astfel, trăirea existențialului uman în formele sale absolute, care sunt finitudini, ne infuzează o beatitudine la capătul căreia, aparent paradoxal, realizăm trăirea unei onticități de necuprins în cuvânt, o *trans-figurare* pentru care nu avem vreun mod de a o defini; un prezent tensional înveşnicit, fulgerat de bucuria de a ne afla în iminența unei ființări ultime ca trăire şi deschidere:

„Adevărul vrăjitor
E ființa-mi tremurândă
Care trece-n infinit
Ca un fulger fără țintă.”

Astfel, lumea *eului* intramundan oferă *sinelui* transmundan modalitatea eliberării.

*

Intuițiile poetice-reflexive eminesciene menționate echivalează cu un veritabil compendiu de filozofie asupra Ființei şi, implicit, asupra funcției artei de a institui o neoființare ideală a unui prezent absolut în ontogeneza căruia formele naturii, viețuite în culminație poetică, generează energia transmutantă. În lumina acestor intuiții vizionare, emoția sensibilității şi a minții pe care ne-o infuzează creațiile artelor plastice se află nebănuit potențate, contemplarea artistică se transformă într-o iluminată luare în posesiune a propriei noastre ființări la înaltă intensitate. În acea stare de supraconştiință, unde, precum afirma Parmenide, „actul gândirii şi obiectul gândirii se confundă" în substanța decantată, sublimată a Ființei, despre care „nu se poate spune că a fost sau că va fi, pentru că este în întregime în clipa prezentă, una, neîntreruptă" (*fr.* 4-5, 8).

Résumé

L'auteur parcourt dans la poésie eminescienne le chemin qui mène de la forme, conçue par le poète „le dieu d'un morceau de la matière", à l'ineffable qui constitue le plus haut état du vécu d'un poème.

Dans la vision de l'auteur de *Luceafărul*, l'existentiel humain – dans ses formes absolues, qui sont des finitudes, nous procure une transfiguration pour laquelle nous ne possédons pas une modalité de la définir. C'est un présent tensionnel rendu éternel, foudroyé par la béatitude de vivre une existence sans nom, ultime comme purification et ouverture.

STRATEGIA DISCURSULUI POETIC EMINESCIAN

Iulian COASTACHE

Pentru cine scrie Eminescu? Să ne îndreptăm atenția pentru o clipă asupra jocului dintre sistemul de apel al operei şi sistemul de răspuns al receptării, interacțiune ce determină prin reverberațiile produse o anumită configurație a operei, un anume profil al ofertei sale. I.L. Caragiale, angajat în obținerea unei recunoaşteri extinse din partea unui public eterogen, recurgea la mixarea mai multor tipuri de discurs, creând texte cu o miză multiplă, capabile să satisfacă simultan gusturi diferite. Direcționarea discursului, în cazul lui Caragiale, ținea cont de structurarea publicului pe diferite paliere de gust şi reflecta impactul sistemului de răspuns asupra sistemului de apel al operei. Prin urmare, soluția aleasă de Caragiale în fața unui public eterogen era aceea a unui joc cu mai multe strategii[1]. Cum reacționează Eminescu la răspunsurile unui public atât de eterogen, cu o structură de gust atât de diversă, ce devine vizibilă inclusiv din perspectiva criteriilor de ordonare paradigmatică a reacțiilor critice? Pentru cine scrie, aşadar, Eminescu?

Chiar şi la „Junimea", poezia lui era primită cu rezerve, ca să nu mai vorbim de opoziția permanentă a „caracudei". Lectura nuvelei *Sărmanul Dionis* în cercul „Junimii" părea direcționată doar spre Maiorescu, care o prezentase ca pe o capodoperă, dar, surprinzător, în *Critice*, nu pomeneşte nici un cuvânt despre proza lui Eminescu. Aşadar, pentru cine citea

[1] vezi Florin Manolescu: *Caragiale şi Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1983 (ediția a II-a, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001).

sau scria Eminescu? Ne vine a spune că pentru sine însuşi, iar din când în când pentru Maiorescu. Care este atitudinea autorului în fața reacțiilor critice? Cu ce modifică reacțiile critice direcționarea discursului poetic? Urme ale impactului pe care sistemul de răspuns l-a determinat asupra arhitecturii operei pot fi recuperate din poezii care merg de la *Epigonii*, *Ai noştri tineri…* sau *Aducând cântări mulțime*, până la *Criticilor mei* şi *Scrisoarea II*. Se remarcă faptul că opera lui Eminescu se resimte în urma reacțiilor critice violente, dar – când e ca poetul să reacționeze – pamfletul nu compromite poezia, trimiterile sau aluziile se pierd de la o variantă la alta şi verva pamfletarului Eminescu, urcă, precum suflul în tuburile unei orgi, sublimându-se în acest fel. Ceea ce putea fi în variantele de început ale unor poeme o operă de stigmatizare a contemporanilor a fost transces în variantele ulterioare într-un spațiu decontingentizat al poeziei.

Ca atare, nota de reflexivitate a discursului poetic eminescian, sesizată încă din 1872 de Maiorescu, avea să fie augmentată. Astfel, la Eminescu avem de-a face doar cu un caz de artă cu un caracter reflexiv, determinat nu doar, cum ar spune A. Gide, de circulația operei într-un public elevat şi omogen, ce împărtăşeşte acelaşi ideal estetic (cum am putea presupune că va fi fost „Junimea"), ci chiar cu o nuanță suplimentară, determinată de relația de neaderență la opera lui Eminescu a publicului mai îndepărtat.

Pentru cine scrie Eminescu? Asta se poate vedea şi din opera sa, căci textul conține imaginea implicită a cititorului ideal. Ne-am putea opri la versurile din *Aducând cântări mulțime*: „Da, la voi se-ndreaptă cartea-mi, / La voi, inimi cu aripe. / Ah, lăsați ca să vă ducă / Pe altă lume-n două clipe." Impactul cu cititorul real a fost, însă, mai de fiecare dată, nefavorabil. Din aceste interacțiuni ce au angajat sistemul de apel al operei şi sistemul de răspuns al lecturii se naşte, la Eminescu, o tendință centripetică a discursului şi, fără a fi fost împins până la asumarea tăcerii, aşa cum s-a întâmplat în cazul lui I.L. Caragiale, se vede clar că Eminescu nici nu acceptă ideea de a negocia cu publicul real asupra textelor sale. Dar această atitudine, ce va deveni o constantă a atitudinii sa-

le, se aşază pe portativul operei imediat lângă cheie, determinându-i întreaga configuraţie ulterioară. Publicul ideal, cel pentru care scrie Eminescu, pare a fi mai curând un public scos din contingent, un public „fără adresă”, ar spune A. Gide, fiind însă nu mai puţin unul care influenţează chiar decisiv conţinutul mesajului poetic. În ce nuanţe se luminează opera lui Eminescu prin acest semnal aşezat chiar la cheia operei? Iată un citat din A. Gide, care anticipa cu mult unele probleme de estetică a receptării, încă din 1903: „Din momentul în care artistul nu a mai simţit alături de el publicul, publicul său, el nu a încetat să creeze, aşa cum s-ar fi putut crede, dar a început să producă opere fără destinaţie. Pictorul zugrăveşte tablouri, fără să ştie unde vor fi expuse; sculptorul lucrează ignorând din ce unghi va cădea lumina asupra statuilor sale; poetul cântă şi stă să-şi asculte vocea”. Iată o excelentă imagine a centripetismului poetic: poetul care refuză tăcerea, ascultându-şi propria voce.

Spre deosebire de I.L. Caragiale, care a ales drept strategie literară un joc cu mai multe strategii, iar în momentul în care succesul i se refuza atitudinea sa a devenit retractilă până la tăcere, Eminescu, chiar şi când tace, de fapt, se ascultă pe sine însuşi, căci Eminescu nu tace niciodată cu desăvârşire. Chiar şi dacă opera eminesciană nu pare a-şi asuma o tăcere integrală, discursul poetic are la cheie acel semn care-i schimbă fizionomia sa retorică: tema tăcerii. Versurile care tematizează refuzul cooperării cu un cititor ce nu se oferă ca un partener real de joc sunt elocvente. Citām câteva exemple: „De ce pana mea rămâne în cerneală, mă întrebi?” (*Scrisoarea II*), „De-oi urma mereu a scrie, teamă mi-e ca nu cumva / Famenii din ziua de astăzi să mă-nceap-a lăuda” (*Scrisoarea II*)[2] „De vorbiţi mă fac că n-aud, / Nu zic ba şi nu vă laud; / Dănţuiţi precum vă vine / Nici nu şuier, nici v-aplaud; / Dară nime nu m-a face / Să mă iau dup-a lui flaut; / E menirea-mi, adevărul / Numa-n inima-mi să-l caut.” (*Glossă*)

[2] variantă la *Scrisoarea II*, vezi M. Eminescu: *Opere*, vol. II, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, ediţie îngrijită de Perpessicius, p. 266.

Atât de mult discutatele „neglijențe formale” sau „incorectitudini” gramaticale, semnalate, combătute sau explicate de la Aron Densuşianu şi Maiorescu până la G. Călinescu, se resorb în această direcție centripetică a discursului poetic eminescian, ce pare să se conformeze propriului cod poetic. Devenind elemente constitutive ale profilului textual eminescian, „neglijențele formale” reprezintă zone de expunere ale structurii de apel a operei eminesciene cu un puternic rol de insolitare. În acest fel, se constituia, ca idiolect poetic, însăşi „limba Eminescu”.

Dar tema tăcerii nu apare numai ca rezultat al unei atitudini în fața unui tratament critic violent. Paradigma tăcerii poate fi reconstituită din perspectiva jocului dintre un sistem de apel şi un sistem de răspuns (care poate fi pe rând instituția critică, cea socială sau – în cadrul unui joc cu reguli extinse – cea matrimonială, prezidată de eros etc.), implicațiile temei mergând până la consemnarea unor reverberații specifice în cadrul sistemului stilistic al operei. Astfel, se poate vorbi de o semiotică a tăcerii în opera lui Eminescu, desfăşurată de la o tăcere manifestată ca reticență în fața reacțiilor incomprehensive ale contemporanilor (*Scrisoarea II*) sau tăcerea înțeleasă ca neparticipare la jocul erotic (*Floare albastră*, *Când te-am văzut*, *Venera*) şi până la tăcerea filosofică plină de un scepticism ironic din *Glossă* sau *Luceafărul*.

Dacă strategia literară a lui I.L. Caragiale se reflecta într-un joc cu mai multe strategii, care ar putea fi modelul de strategie în cazul opțiunilor evidențiate de opera lui Eminescu? Aparent, Eminescu nu are nici o strategie literară; singurul volum tipărit în timpul vieții poetului se datorează inițiativei lui T. Maiorescu. Şi, totuşi, această atitudine de ignorare, dacă nu chiar de desconsiderare a oricărui tip de *captatio* în fața publicului, este ea însăşi o formă de implicare într-un joc cu cititorul, căci până şi lipsa unei strategi poate deveni – şi la Eminescu devine – o strategie (în care nu putem să nu recunoaştem chiar şi unele stereotipii ale mentalului romantic). Asistăm, astfel, la un joc în care Eminescu ezită între un partener real şi unul ideal, căci distanța dintre ei este prea mare, iar cele două ipostaze nu se mai pot recunoaşte una în cealaltă.

Eminescu participă, aşadar, la un joc în care ceea ce pierzi este egal cu ceea ce câştigi, un joc în care singurul care iese în câştig nu este nici autorul, nici cititorul, ci poezia. Aşadar, un joc a cărui miză este chiar gratuitatea gestului artistic. Jocul nu este lipsit nici de reguli, nici de miză cum s-ar putea crede. Gratuitatea jocului provine dintr-o deplasare a mizei spre motivațiile esențiale ale ființei proprii, căci vicisitudinile existenței se resorb – prin sublimare – într-o existență secundă, asumată la modul poetic: „Nu e carte să înveți / Ca viața s-aibă preț – / Ci trăieşte, chinuieşte / Şi de toate pătimeşte / Ş-ai s-auzi cum iarba creşte." (*În zadar în colbul şcolii*). Un joc numit – după teoria matematică a jocurilor – joc de sumă nulă. Implicația stilistică a acestui joc de sumă nulă merge până la constituirea unei teme a reticenței, a tăcerii, a cărei expresie elocventă o găsim în *Glossă*: „Tu rămâi la toate rece / De te-ndeamnă, de te cheamă / Ce e val ca valul trece / Nu spera şi nu ai teamă; / Te-ndemnă şi socoate / Ce e rău şi ce e bine; / Toate-s vechi şi nouă toate; / Vreme trece, vreme vine." Această temă nu este nici implicația unei influențe tematice vădite, care să legitimeze încercarea unei critici genetice de detectare a surselor, dar nici rezultatul generării unor forme din ele însele, cum ar putea sugera formalismul. Ea se configurează în interacțiunea dintre un sistem de apel şi un sistem de răspuns agresiv.

O altă reverberație în structura operei determinată de acest joc de sumă nulă, în care sunt angajate sistemul de apel şi cel de răspuns, se concretizează la nivelul desăvârşirii operei prin actul lecturii. Recompunerea imaginii cititorului ideal conținut de text poate fi efectuată prin recursul la acele „locuri goale" care vizează co-participarea cititorului. În acest fel, opera îşi creează propriul cititor, selectându-l. Dar imaginea acestui cititor este reverberația unui anumit sistem de răspuns asupra operei. La acest nivel imaginea cititorului se scindează, căci cititorul real şi cel ideal nu se pot suprapune. Textele eminesciene merg totdeauna însă în direcția abandonării cititorului real, la care se coboară doar ca pentru a-l tachina, aşa cum se întâmplă în *Versuri cu unghii*: „Tu cu mintea ta câlțoasă / Şi cu stil greoi, bombastic

/ Vrei tu să mă-nveți pe mine / Ce-i frumos şi ce e plastic (…)”.

Variantele poeziilor eminesciene, care merg în sensul abandonării pe drum a aluziilor fără acoperire poetică la contemporani (ca în *Scrisori*) sau al trimiterilor către contingent (ca în cazul variantelor de la *Odă în metru antic*, care pun în evidență o puternică decontingentizare), arată clar că preferințele lui Eminescu merg în sensul cititorului ideal. Cum se concretizează această preferință în structura operei? Tocmai prin crearea unei oferte de participare a textelor adresate în chip diferențiat cititorului real şi cititorului ideal. Cititorului real, ancorat în contingent, avid de cancanuri, detectiv asiduu al aluziilor ascunse în text, indiscret în fața biograficului, Eminescu nu îi oferă nici măcar posibilitatea angajării pe nişte piste false de lectură. Acestui cititor îi este închis – la modul criptic – accesul la acele „locuri goale”, nedeterminate, ale structurii operei, ce ar fi fost destinate altfel unei co-participări a cititorului la desăvârşirea sensului operei. Paralel cu închiderea nivelului anecdotic, contingentizator, al „locurilor albe” din text, se constată o deschidere simultană a acestora către un traseu de lectură ce deschide pârtie imaginarului, ficțiunii, metafizicului: „Da, la voi se-ndreaptă cartea-mi, / La voi, inimi cu aripe / Ah, lăsați ca să vă ducă / Pe altă lume-n două clipe.”

În acest fel, poezia lui Eminescu desfăşoară o tendință simultană de dizolvare, de de-realizare a referentului conținut de text (vezi renunțarea elocventă la figura lui Napoleon între variantele de la *Odă în metru antic*) şi o tendință de realizare a propriilor ficțiuni, în sensul constituirii unei realități proprii textului poetic. Pe de o parte, prin voalarea realității şi ambiguizarea referentului; pe de altă parte, prin generarea auto-referențialității. Opera renunță la lestul realității, creându-şi propria realitate imaginară. Astfel, structura operei se închide lecturii de un anumit tip şi se deschide unui alt tip de lectură. Eminescu infirmă orizontul de aşteptare al unui cititor cantonat în vechile norme estetice, prilejuind simultan mutații în orizontul de aşteptare al noilor norme al căror suport era publicul tinerei generații, fapt care a deschis opera spre posteri-

tate. Estetica receptării ne poate ajuta să diferențiem din punctul de vedere al determinării istorice aceste lecturi, despărțind, istoric, receptarea contemporanilor de cea a posterității (aşa cum era prezumată de Eminescu); lectura cititorului real de a celui ideal. Pe de altă parte, prin intermediul examinării paradigmelor cititorului real se poate merge (pe linia preconizată în *Istoria literară ca provocare a ştiinței literaturii* de H.R. Jauss[3]) spre reconstituirea unor norme estetice valabile în estetica epocii respective. În acest sens, tabloul receptării operei eminesciene la sfârşitul secolului al XIX-lea îşi dovedeşte utilitatea, contribuind la constituirea dimensiunii istorice a unei operei exemplare şi, implicit, la o reevaluare a acesteia dintr-o perspectivă proprie istoriei literare. În acest context se poate vorbi, de asemenea, de existența unui motiv al lectorului, un personaj care, conform esteticii receptării, degajă, iată, o energie în stare să determine istoria formelor literare. Motivul lectorului şi tema tăcerii justifică, în fapt, o miză ontologică a jocului literar, integrând-o, astfel, propriei texturi a operei poetice eminesciene.

---

[3] Hans Robert Jauss: *Istoria literară ca provocare a ştiinței literaturii*, în „Viața Românească”, nr. 10/1980.

Summary

Romantic mental forms consecrate the idea of a „divorce” between the creator of genius and his contemporaries, a divorce based on an irrecoverable gap between a „unique” work and a public with multiplied inabilities. Thus, between the creator and his public occurs a cleavage that undermines the very partnership dimension of the literary game. In these circumstances, the writer seems to lose sensitivity to the feedback of the real public, by projecting an ideal reader, a fact that allows for a revamping of the literary partnership. Even if the writer seems to be uninterested by the fate of his reception, the discourse of the work keeps on balancing between the challenges of the real reader and the phantasm of the ideal one, setting up a certain dialogical strategy, beyond the categorical rejection of negotiation with the reader.

What is the strategy of the poetic discourse of Eminescu? If I.L. Caragiale used to practise, according to the mathematical game theory, a game with multiple offers, a model highlighted by Florin Manolescu, this study proposes an analysis of the strategy of the poetic discourse of Eminescu, starting from the model of the „zero sum game”.

Stilistică şi poetică

Eminescu sub semnul Thaliei

Anca-Doina CIOBOTARU
Irina DABIJA

Despre viața şi opera lui Mihai Eminescu s-au scris mii de pagini. Rând pe rând a fost adus în fața publicului Eminescu-poetul, ziaristul, criticul, prozatorul, dar *Eminescu – omul de teatru*, cum îşi intitulează Ştefan Oprea cartea, unul dintre puținele studii aprofundate despre creația dramatică, rămâne adeseori în umbră.

Piesele scrise de Eminescu sunt puțin cunoscute, dar şi mai puțin studiate. Esența dramaturgiei eminesciene îşi are originea în crezul poetului exprimat în unele din articolele sale, în care face referire la importanța repertoriului şi a existenței teatrului național: „Nu sunt scriitor de meserie. Cestiunea mea e ciudată – ea e ce are d-a se numi a teatrului național. Teatrul național! Nume frumos dar care sună a batjocură acolo unde deci nu există" şi: „repertoriul e sufletul unui teatru".

Afirmațiile sunt cu atât mai importante cu cât ele aparțin tânărului de 19-20 de ani, care cunoştea viața teatrală din interior, exersând în periplul său cu trupele Tardini, Vlădicescu, Pascaly, Iorgu Caragiale, nu doar rolul de sufleor sau copist de texte, ci şi pe acela de traducător, cunoscut fiind faptul că, la comanda lui M. Pascali, poetul a tradus lucrarea *Arta reprezentării dramatice* de H. Th. Rotscher. Şi proiectele sale dramatice (în cea mai mare parte nefinalizate) stau însă sub semnul romantismului, având drept puncte centrale interesul pentru istorie şi pentru soarta popoarelor subjugate de marile imperii, de atracția față de melodramatic şi față de fantasticul de inspirație națională. Astfel, vor fi evocate figuri ale istoriei naționale ca: Bogdan Dragoş, Alexandru Vodă,

Alexandru Lăpuşneanu, Petru Rareş, Ştefăniță Vodă, Doamna Chiajna, Decebal.

O notă aparte o aduc piesele *Elvira în desperarea amorului* şi *Gogu Tatii*. *Elvira în desperarea amorului* este, în mod evident, o satiră la adresa guvernanților. Farmecul piesei nu reiese din structura conflictului dramatic, ci se datorează ironiei acide a replicilor, ironie ce vizează nu doar o anume clasă socială, ci condiția umană în general. Astfel, regele, în monologul de deschidere al piesei, spune:

„Ce e viața noastră – o ciorbă fără stele,
Papuc făr de călcâie, ciubotă fără piele,
O gâscă fără rânză, un suflet fără soare,
Muscă căzută-n lapte – or şoarece în ninsoare…
Oh! Oh! Viața-i tristă… şi iarăşi oh, oh, oh!
Ce grijă îmi mai face cel blăstămat paroh…
Ce p-intrigantul joacă în astă piesă crudă
Şi dacă n-aş fi rege… zău mai că mi-ar fi ciudă…
Dar lumea… eticheta… U! Cum mă pişc-un *ce*,
M-aş scărpina şi nu ştiu de bine mi-ar şede…”

Regi sau slujitori, oamenii se zbat între două identități: cea reală şi cea cu mască. Omul îşi pune mască pentru a se apăra sau pentru a ataca, dar în interiorul lui rămâne acelaşi. Deşi omul creează masca, el sfârşeşte prin a deveni captivul acesteia. În fapt, toate personajele poartă o mască: şi regina, şi miniştrii, şi intrigantul; toți se zbat în plasa creată de dorințele lor izvorâte din imaginea de sine, diferită de realitate.

Ideea măştii nu va fi abandonată, ea reapărând ca un lait-motiv şi în poezia filosofică, mai exact în *Glossă*:

„Alte măşti, aceeaşi piesă,
Alte guri, aceeaşi gamă,
Amăgit atât de-adese
Nu spera şi nu ai teamă”.

Personajele sunt caracterizate mai puțin de ceea ce fac şi mai mult de ceea ce spun şi gândesc. Acțiunea este statică, nu putem spune că se întâmplă multe lucruri pe scenă, comicul de situație fiind dominat de comicul de limbaj. Acelaşi

comic de limbaj apare şi în *Gogu Tatii*, dar într-o formă mult mai cizelată. Deosebită este asocierea dintre numele personajelor şi caracterul lor. Conturări ale personajelor şi ale situaţiilor dramatice realizate în acest stil vom întâlni şi mult mai târziu în lucrările dramatice ale lui G. Călinescu, dominate, de asemenea, de ludic şi de erudiţie.

Aşa cum observa şi Ştefan Oprea în studiul anterior citat, M. Eminescu, având cunoştinţe solide de teorie a dramei, considera absolut imperioasă coerenţa decurgând din caracterul unui personaj şi acţiunile sale. Acest principiu se regăseşte în toate operele sale dramatice.

Putem uşor identifica, de asemenea, şi câteva trăsături specifice dramelor romantice, precum: amestecul elementelor dramatice cu cele comice; prezenţa atentatelor (asupra Reginei şi asupra regelui la sfârşitul piesei); deghizările (Pepelea se deghizează în bard).

Gogu Tatii poate constitui un punct de pornire pentru posibile polemici literare incitante. Personajul Pavăl Intentationem, „vătaf la Vultureanu", îşi prezintă astfel trecutul: „De când eram la Socola, seminarist, nu mi-a fost aşa de foame ca azi… Venisem de la Oşlobeni să mă fac popă". Textul ne duce imediat cu gândul la Ion Creangă, pe care Eminescu îl cunoscuse deja în momentul scrierii piesei (circa 1875-1876). Dincolo de nota biografică a acestui personaj, ne atrag atenţia numele purtate de *persoanele* din piesă: Subpapuc, Stratomir Frige-Linte, Napoleon Pătărligică, Intentationem, prefigurând parcă modalitatea stilistică de definire a personajelor, utilizată mai târziu de I. L. Caragiale în întreaga sa dramaturgie. Analiza privind locul lui Eminescu în dezvoltarea dramaturgiei româneşti rămâne încă o problemă deschisă, studiile pe acest subiect fiind puţine.

De asemenea, Intentationem îşi explică singur numele şi găseşte, astfel, explicaţia şi scuza acţiunilor sale, fiind mereu tentat să „cadă în ispită". La fel, Vultureanu este asemenea unui vultur ce doreşte cu orice preţ să captureze prada, în acest caz, frumoasa Hermence, fiică de boier, cu tot cu averea ei. Asemenea păsării al cărui nume îl poartă, el planează asupra prăzii, studiază situaţia pentru a vedea cum trebuie să acţio-

neze. Ridicolul personajului rezidă în contrastul dintre numele său şi caracterul real, el dovedindu-se a fi, în realitate, destul de fricos, fără inițiativă proprie, urmând şi supunându-se deciziilor luate de Intentationem.

Deşi transpunerile scenice ale dramaturgiei eminesciene sunt rare şi au îmbrăcat, de regulă, formă de experiment, cele două texte asupra cărora ne-am oprit atenția oferă o bogată sursă de inspirație pentru posibile spectacole în tehnici specifice teatrului de măşti sau de păpuşi.

Amestecul dintre melodramatic şi grotesc, contrastul dintre esență şi aparență, absurdul situațiilor şi caracterul de farsă al acțiunilor oferă un punct de pornire consistent pentru orice abordare în tehnicile amintite. Aceste aspecte ne duc cu gândul în acelaşi timp la spectacolele de teatru popular, pe care, cu siguranță, Eminescu l-a cunoscut şi în fața căruia va fi zâmbit.

Dramaturgia eminesciană este, asemenea întregii sale opere, o rezultantă a viziunilor filosofice, a crezului său poetic cu privire la rolul artei în cunoaşterea şi reflectarea istoriei, ca şi în viața cetății, o consecință a felului specific eminescian de a privi viața cu ironie, duioşie şi inteligență deopotrivă.

Riassunto

M. Eminescu è conosciuto come poeta, giornalista, critico, romanciere ma pochissimo come drammaturgo. Per questo, anche gli esegeti non hanno mostrato, forse il dovuto interesse per le sue creazioni drammatiche che potrebbero prefigurare alcune caratteristiche incontrate e riconosciute come speciali dai critici, più tardi nell'opera di G. Calinescu e I. L. Caragiale.

„Firimiturile geniului”

Bogdan MÂNDRU

Ca orice poet mare, Eminescu avea o clară intuiție asupra fenomenului literar în liniile sale mari, generale. Înțelegem prin această intuiție o anume conştientizare a stării de fapt din literatură, o aplecare critică asupra fenomenului, o privire detaşată ce surprinde evoluția de ansamblu a literaturii. Nu sunt puține textele în care Eminescu se comportă ca un exeget în fața unor texte sau a unor spectacole teatrale, făcând chiar critică literară. Unui asemenea impuls, în alianță cu alte motivații pe care le vom detalia ulterior, i se datorează nişte texte de o factură aparte dacă le raportăm la paradigma literară eminesciană. Este vorba, în esență, despre unele scrieri cu valențe parodice.

Câte ceva despre parodie, mai întâi. Exegeții acestui tip de texte îi găsesc motivația într-o atitudine critică față de literatură, atitudine manifestată însă nu în planul metaliterar, ci în chiar cel textual. Parodia este reflexul unei stări, al unei intuiții: aceea că un anumit gen literar (sau, prin extensie, o specie sau un anume procedeu) a ajuns la crepuscul şi stă să eşueze în manierism, în convenție, în artificialitate. Ea se situează între *creație* şi *critică*, luându-şi eficacitatea din înmănuncherea calităților lor, şi lipsurile – din conjugarea defectelor. Situată în interiorul evoluției literaturii, manifestându-se în formele specifice acesteia şi bazându-se pe elemente de creație, subiectivitate şi sensibilitate, *parodia* asociază laturilor ei literare luciditatea şi spiritul critic necesare unui astfel de demers. Ea devine astfel act deopotrivă interior literaturii şi exterior ei. Întorcând litera textului împotriva textului, parodia atacă din interior, mai eficace decât ar face-o, din afară, critica propriu-zisă (specific care a fost rezumat foarte elocvent de

caracterizarea pe care o făcea George Topîrceanu parodiilor sale: „pagini de critică literară în pilde”). Dacă discursul critic propriu-zis îl însoţeşte permanent pe cel literar, parodia intervine numai în momentele de uzură sau de saturaţie, în etapele decisive sau de cotitură ale literaturii, fiind deopotrivă simptom al unei „maladii” şi antidot al ei. Parodia apare ca reacţie la procedeele canonice, obligatorii pentru un gen anume şi într-o perioadă dată, o „comoditate tehnică” manifestată la nivelul alegerii temelor sau sistemului de expunere[1]. Parodia limitează excesele, fereşte literatura de convenţii şi de efectele agresive ale formalismelor, dă lovitura de graţie modelelor obosite, descurajează manierismul şi inovaţia epatantă, nejustificată, supune deriziunii procedeele perimate, intervine când apare „singularizarea inoportună printr-o formulă excesivă”[2], stimulează originalitatea (chiar prin simularea desuetului).

Parodia „ascunde, sub faldurile histrionismului, o stare de veghe şi un reflex de autoapărare”[3]. Deşi scrisă cu intenţii critice, ea este, prin doza considerabilă de creativitate şi măiestrie literară, mai degrabă literatură decât critică (chiar scrisă cu talent de literat). D. Sangsue remarcă şi faptul că la sfârşitul romantismului ideea de geniu şi cea de inspiraţie au fost înlocuite cu o concepţie mai artizanală asupra creaţiei; în plus, literatura, după ce se voise a fi o reflectare a sinelui, a început să se auto-reflecte. Este vorba despre un grad secund al literaturii care apare ca o fatalitate a spiritului „fin de siècle” ce multiplică practicile de deformare textuală[4].

Parodia atacă, în plan strict textual, doar texte singulare, de preferinţă scurte şi suficient de cunoscute „pentru ca efectul să fie perceptibil”[5]. Parodierea unui text începe prin detectarea aspectelor lui caracteristice şi/sau caduce, care îl individualizează sau în care el se „uzează”. Prima operaţie este reducerea textului la o serie de trăsături formale, de ex-

---

[1] B. Tomaşevski, *Thématique*, *apud* D. Sangsue, *La Parodie*, Hachette, 1999, p. 31 şi urm.
[2] G. Drăgoi, *Parodie, parodie*..., în „Echidistanţe”, nr. 6-7 (25-26), 1993.
[3] *ibidem*.
[4] D. Sangsue, *La parodie*, Hachette, Paris, 1999, p. 17.
[5] G. Genette, *Palimpsestes*, Ed. du Seuil, Paris, 1982, p. 48.

presie sau de conținut, lăsând la o parte pe cele necaracteristice. A doua etapă este transformarea, distorsionarea acestor elemente, îngroşarea lor caricaturală, sau, în formularea lui Alex Preminger, „bringing into a bolder relief the salient features a writer's style or habit of mind" („reliefarea pronunțată a stilului şi a felului de gândire al unui autor")[6]. Procedeul duce la apariția unei retorici deposedate de elementul ei vital, de ceea ce o însuflețea. De aici, o altă explicație a valențelor comice ale parodiei, pe lângă statutul ei de caricatură a unui model sau de prelungire a lui: „aspectul ridicol al spectacolului" provine şi din „mecanica goală, din funcționarea unui ritual fără justificarea convingerii"[7]. Cu alte cuvinte, şi forțând puțin, putem spune că, aşa cum era definit de Bergson, „du mécanique plaqué sur du vivant", comicul devine în parodie şi mai comic, „du mécanique plaqué sur du *rien*". În acest fel se justifică şi ideea că, în cazul parodiei, literaritatea îşi trage seva din ea însăşi, semnificatul literaturii fiind chiar realitatea intertextuală.

Inserția parodică mizează pe „recunoaştere şi pe contrast"[8], iar textul astfel obținut este un „contrapunct stilistic, o întoarcere pe dos a modelului"[9], un text care „sună" ca originalul. Deşi scrisă – şi receptată – ca o „ridiculizare", „îngânare"[10] a unui autor, parodia este totuşi ridiculizarea scrisă cu talent. Cu talent şi, de cele mai mute ori, cu o atitudine anume: superioritatea dată de luciditate şi de „bătaia" critică vizând, cu sau fără intenția de a o distruge, o manieră literară. Reducția şi distorsiunea sunt acte implicit evaluatoare, aplicate polemic slăbiciunilor unui text, slăbiciuni manifestate prin apariția nefastă a unor clivaje între fond şi formă. Un alt aspect important în cazul parodiei este cel legat de receptarea

---

[6] *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex Preminger, editor, Princeton, New Jersey, 1966, p. 600.
[7] M. Anghelescu, C. Ionescu, Gh. Lăzăreanu, *Dicționar de termeni literari*, Garamond, Bucureşti, p. 176.
[8] D. Sangsue, *op. cit.*, p. 15
[9] M. A. Tupan, *Marin Sorescu şi deconstructivismul*, Scrisul românesc, Craiova, 1995, p. 12
[10] M. Popa, *Homo fictus, structuri şi ipostaze*, Editura pentru Literatură, 1968, p. 224

ei. Dacă hipotextul nu este cunoscut, hipertextul (parodic) va fi citit ca o operă de sine stătătoare – de aici, preferinţa parodiştilor pentru texte scurte şi cunoscute. Pe lângă un obiect parodiat, parodia, pentru a fi citită ca atare, presupune şi un receptor familiarizat atât cu obiectul, cât şi cu convenţia parodică, precum şi cu tipul special de intertextualitate identificabilă şi cu implicaţiile ei. Deşi are la bază un procedeu imitativ, parodia evoluează rapid spre transformare, fie şi numai datorită faptului că „o imitaţie devine parodică atunci când este aplicată unui obiect neadecvat”[11]. Găsim însă în parodie mult mai mult decât inadecvarea subiectului la stil, decât autonomia formei faţă de conţinut. Găsim şi poziţia lucidă, obiectivă, care sesizează defectele hipotextului (căci acea inadecvare există şi în original, parodia o accentuează, critic). Găsim exagerarea, dar şi rezonanţa cu originalul, familiarul, dar şi ineditul, receptivitatea, dar şi talentul de a crea în acelaşi stil. Este mai mult decât „mimetism superior”[12], este creaţie, talent îmblânzit, rafinat. Şi mai găsim în parodie semne, fie ale unei acute conştientizări a faptului că modelul vizat trebuie eliminat din literatură, trebuie depăşit (conştiinţă critică, identificând non-valorile), fie semne ale aprobării, respectului şi admiraţiei faţă de hipotext, parodiat prieteneşte şi „omologat” astfel ca valoros. Însă dacă literatura poate să ne apară şi ca o înlănţuire de locuri comune, de clişee de tot felul, mai mult sau mai puţin (re)simţite ca atare, discursul parodic ni se înfăţişează ca o surpriză, ca o ieşire din cercul indiferenţei, ca un „anti-loc comun”[13].

Concret, o parodie se realizează în următoarele etape, sumar prezentate:

– sesizarea gradului maxim de saturaţie atins de un model literar, de un text sau de o morală;
– devierea sensului său anterior;
– relevarea punctelor sale tipice, a locurilor în care obiectul parodiei devine canonic, şi reliefarea caricaturală, a

[11] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, ed. a II-a, Minerva, 1985, p. 826.
[12] idem.
[13] U. Eco, *Lector in fabula*, Ed. Univers, 1991, p. 83.

acestora, aglomerarea lor, lăsând la o parte pe cele nesemnificative (această etapă marchează o relație de diferență asumată față de un obiect, de „alter(n)are”, „distorsiune”)[14];

– crearea unui text care să „simpatizeze” cu originalul, dar care, mimându-l şi minându-l, să-i sublinieze caducitatea şi defectele, facilitatea sau manierismul.

Se vorbeşte în acest context de „convenția parodică”[15], pact implicit între cititor şi scriitor, care presupune că o interpretare în acord cu intențiile emițătorului necesită cunoaşterea de către receptor a ambelor texte, hipertext şi hipotext, necesară sesizării diferențelor. Doar astfel cititorul va citi parodia ca pe un text care se „dă” drept altul, cu care poate fi confundat, dar peste care suprapune şi o perspectivă nouă. Receptivitatea cititorului depinde şi de cultura lui, dar şi de felul în care „semnalele parodiei”, presărate în text, pot să-i solicite această receptivitate[16], să-l facă receptiv la ironia ascunsă în text. În acest context pot fi invocate teoriile lui Umberto Eco din *Lector in fabula* (deşi lucrarea se referă la cooperarea interpretativă din textele narative): „un text îşi postulează propriul destinatar drept condiție indispensabilă nu numai a propriei capacități de comunicare concretă, dar şi a propriei potențialități de semnificare”[17].

* * *

În continuare, fără a minimaliza importanța operei eminesciene, fără a dori să oferim interpretări noi unora dintre textele sale, începând cu *Scrisorile* şi terminând cu… cele care v-au venit primele în minte, vom încerca să vedem dacă poetul Eminescu a mai avut şi o altă față, pe lângă chipul pierdut în dulci reverii, sau în metafizice meditații, dacă Eminescu a avut înclinații parodice. Ne interesează dacă Eminescu a mai

---

[14] M. D. Lesovici, *Ironia*, Institutul European, Iaşi, 1999, p. 85.
[15] M. Popa, *Comicologia*, p. 148.
[16] D. Sangsue, *op. cit.*, *passim*.
[17] U. Eco, *op. cit.*, p. 83.

scris şi altfel decât în tonul grav, înalt, sublim, care de altfel îi şade foarte bine. Dacă Eminescu zâmbea.

Pe chipurile grave, bărbos-încruntate, ale corifeilor „Junimii” înflorea, (mai des decât s-ar crede) zâmbetul. Li se întâmpla chiar să râdă în hohote academice, deşi mai rar, căci erau pătrunşi de importanța misiunii culturale pe care şi-o asumaseră: aceea de a aclimatiza şi pe la noi progresul. Departe de mine gândul de a le minimaliza contribuția, căci fără ei probabil că n-am fi depăşit decât foarte târziu „lirica de frunză verde” şi n-am fi avut astăzi atâtea lucruri bune, democrație, postmodernism, reviste şi cenacluri… Dar se ştie că aveau şi ei momentele lor de nonconformism; că, după dezbateri serioase, aveau loc şi discuții mai libere; că hâtrul Creangă avea privilegiul să întrerupă pe orice orator ca să mai spună „una” (în spiritul *Poveştii poveştilor* sau vizând preoțimea), care făcea pereții să se zguduie de râsete. Chiar şi sobrul Maiorescu folosea, îmbinându-le savant, ironia şi sarcasmul. Mărturie stau *Oratori, retori şi limbuți*, opiniile în „chestiunea” neologismelor şi, mai ales, studiul de „patologie literară” *Beția de cuvinte*, în care criticul se amuză pe seama d-lui Sion, care, folosind cuvinte epatante, „fără respect pentru acea parte a naturii omeneşti care se numeşte inteligență”, scrie despre ochii cuiva: „Cine nu şi-a scăldat sufletul în deliciul acestor stele, care se zice că sunt scaunul sufletului?” Acid, Maiorescu demască splendoarea imaginii „a-şi scălda sufletul în deliciul unor stele care sunt un scaun”, conchizând cu maliție: „Departe duce pe om beția de cuvinte!”

Încercând să evit această meteahnă, mă voi întreba şi eu: cine zâmbeşte (altfel decât, uneori, amar) citindu-l pe Eminescu? Şi nu la lectura unor stângăcii de genul „colo-n palat rezidă-o vrăjitoare”, din *Rime alegorice*, sau „fruntea albă… pe-al meu braț încet s-o culci / lăsând pradă gurii mele ale tale buze dulci”, poziție care, cum just remarcase Topîrceanu, lasă… pradă doar ceafa. Cu alte cuvinte, scria Eminescu zâmbind?

Da, răspunde Călinescu, în lucrarea *Opera lui Mihai Eminescu*[18]. Pe lângă diatribele din *Scrisoarea III* sau *Epistolă deschisă către Homunculul Bonifaciu*, pe lângă versuri ocazionale sau epigramatice, se cuvin citate, „ca pline de interes pentru înclinarea la râs a lui Eminescu”, texte ca *Antropomorfism* sau *Părintele Ermolachie Chisăliță*, poveste bufă pe care Călinescu o atribuie, alături de nişte „începuturi de parodie, toate după Homer”, laturii burleşti a operei poetului.

Rămasă în manuscris, o *Prescurtare din Odisseia* (sic!), pornind de la un pretext politic, prilejuieşte autorului o invocare a muzei, dar cu un subiect deloc homeric: lupta lui Odisseu (nimeni altul decât Titu Maiorescu) cu „belferii” şi „caracuda”: „Spune-mi, muză divină, de mult iscusitul bărbat care…” Hexametrul dactilic este păstrat, în spirit parodic, dar el nu descrie eroi, ci:

„Două popoare întregi, iasieni cu semitice nasuri,
Bucureşteni compuşi din bulgari cu mintea isteață.”

Iliada lui Homer este transpusă degradant (tot într-un manuscris) în metru scurt, popular, şi ia forma unei lecții pe care „mamae” (muza, cred) o ține copiilor:

„Iar Achil pe Agamemnon
Suduindu-l zice «Câne!
Mi-ai luat tu pe Brizeis,
Dar uitată nu-ți rămâne.
Las' tu, lasă, măi păgâne,
Ştiu eu bine ce-am să-ți fac,
Îmi încapi tu-odată-n labe,
Şi-apoi las' că-ți vin de hac»”.

Revenind la metrul homeric, Eminescu scrie, într-un stil solemn, dar dezmințit de detalii ironice, un fragment eroi-comic, *Mitologicale*, despre un posibil Olimp valah. Uraganul bătrân îşi mână, în beția-i oarbă, oştile de nori contra mării. Bătrânul băuse pe jumătate Oceanul Pacific, dar:

[18] George Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, în *Opere*, vol. XII şi XIII, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965. Fragmentele de texte şi aprecierile criticului citate în continuare sunt preluate din aceeaşi sursă.

„Cine dracul ştia acum că de cap o să-şi facă?
Ah, moşneagul bețiv e-n stare-ntr-o zi să ruine
Toate societățile de asigurare din țară."

După care moşneagul se poticneşte spre castelul său, îşi anină cojocul de cuptor şi:

„Ciubote descalță şi negrele-obiele
Cât două lanuri arate le-ntinde la focul Gheenei
Să se usuce."

Tot în ton homeric este scris şi textul, în proză, intitulat de Călinescu *Părintele Ermolachie Chisăliță*; influența modelului şi distanțarea ironică, parodică, a lui Eminescu față de prototip, sunt evidente în scena în care diavolul era, chipurile, încuiat în biserică, iar țăranii sunt chemați să-i dea foc:

„O, muză! Învață-mă să cânt tragicu' acestei scene! Şi cine, o, muză, nu cunoaşte numele acele ilustre ale acelora cari, pentru ca să deie foc bisericei, se adunase în țintirim? Înainte merge cu o prăjină viteazul Mitruță Buruiană. Lui îi urmează cu parii straşnicii şi înțelepții Ftoma lui Culbeciu şi mărinimosul Toader Zurgălău. Şi pe cine mai zăreşte ochiul meu în strălucitele şiruri? Oare nu-i acela teribilul Damian Cuşmă-lungă? Şi oare cine te întrece în fapte strălucite pe tine, de berbeci adunătorule, Curcă? Şi v-am văzut şi pe voi pe calea mărirei, pre tine între toți isteții, Văsălie Cotcodac, şi pe tine, Neagule a lui Solomon."

Nu doar din imbold parodic scria Eminescu astfel; *Antropomorfism* este „o scriere în versuri, umoristică şi crunt misogină", „făcută, după toate semnele, pentru petrecerea prietenilor de la Junimea", scria Călinescu. Cu toate lipsurile ei (care nu sunt puține), poezia prezintă interes „ca document psihologic şi pentru elementele de cultură ce cuprinde". (Călinescu)

Este povestea unei găinuşe moțate şi a iubirii dintre ea şi un cocoş, iubire punctată cu toate cele omeneşti: cochetărie, declarații patetice, gelozie, duel etc.:

„Tu! – ea zise – ce frumos eşti, rege-al lumii de găine,

Eu te iert! Amoru-ți dulce ca şi miros de garofă.
Şi ca-n vechile tragedii el răspunde-n antistrofă:
– Tu eşti Venus din poiată, ochii tăi cereşti lumine."

Burlescă este şi descrierea ritualului la care este supus cocoşul decedat în urma duelului: „preoteasa culinară" apare „profetic", „ia pe mort în poala-i sacră", îl jumuleşte, îl spală, îl condimentează, apoi:

„'N învârtiri misterioase pe deasupra vetrei sfinte
Ea-l întoarce, curățindu-l de lumeştile-i păcate."

Înainte de a semna *Minunescu*, poetul admite că a ajuns la „deci" (la final) „mai cu rime, mai cu vorbe, mai de şagă, mai de clacă". Ceea ce este evident este că aceste (puține) vorbe de clacă (pe care Eminescu nici nu le-a menit publicării) nu scad nimic din valoarea vorbelor „de samă", cu care au prea puțin de-a face.

Dacă totuşi ne-am ocupat de ele, este pentru că, aşa nesemnificative cum sunt, ele contribuie la portretul psihologic al unui mare poet care, dacă judecăm după planurile sale şi după voința-i de creație, nu ne-a lăsat, după cum aprecia George Călinescu, „din spiritul său decât firimituri, sclipitoare firimituri".

Résumé

Les miettes du génie ont pour but de voir si dans l'œuvre de Mihai Eminescu l'on peut trouver des essais de parodie ou bien des textes qui contrastent avec le style connu du poète. Si Eminescu est une des meilleures illustrations du paradigme romantique, ce n'est pas moins vrai qu'il s'en soit écarté, et non pas une seule fois. Les textes en témoignent: des morceaux parodiques ayant pour point de départ Homère (transformé soit en vers courts soit en prose) ou bien des fragments ou des textes où l'ironie a un rôle capital. L'intention de notre essai est de nuancer, si possible, le portrait d'un grand créateur que nous n'arriverons jamais à connaître dans son intégralité.

Un alt epilog pentru *Călin*

Ana-Maria ŞTEFAN

„Şi pe masa'mpărătească sare-un greer, crainic sprinten,
Ridicat în două labe, s'a'nchinat bătând din pinten;
El tuşeşte, îşi încheie haina plină de şireturi:
«Să iertaţi, boieri, ca nunta s'o pornim şi noi alături».”[1]

Perpessicius remarca[2] forma uşor diferită a ultimelor două versuri în prima variantă versificată a lui *Călin* (I. *2262*, *105-109*):

„A lui haină e cusută c'o mulţime de şireturi;
«Vă poftim c'a noastră nuntă s'o pornim şi noi alături».”

Atenţia ne este, însă, reţinută de precizarea care completează această observaţie: „Se pare, semnalează Perpessicius, că la început epilogul se compunea numai din aceste versuri – gen final de basm; apoi se desvoltă pe Tema din *Lacul* şi merg paralel”[3]. Citām fragmentul cu pricina, care nu figurează în manuscrisul pe care Eminescu l-a prezentat „Convorbirilor”:

---

[1] Mihai Eminescu, „Călin (File din poveste)”, în *Opere*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, vol. I, *Poezii tipărite în timpul vieţii. Introducere. Note şi variante. Anexe*, Iaşi, „Moldova”, 1998, p. 103.
[2] Cf. Mihai Eminescu, „Călin”, în *Opere*, ediţie critică îngrijită de Perpessicius, vol. III, *Poezii tipărite în timpul vieţii. Introducere. Note şi variante. Anexe*, Iaşi, „Moldova”, 1998, p. 128.
[3] *Ibidem*.

„Iată vin acum tuspatru craii cărților de joc
Cu-a lor dame şi [cu] fanții, cu ochi mari şi plini de foc
Şi bogați sunt aceştia în ochi [dulci], vobiri galante
Orice damă atunci doreşte ca să şadă lâng'un fante
Numai eu [să] stau departe între trestii şi să sufăr [?]
Lângă lacul cel albastru încărcat cu flori de nufăr [?]
Nu… mă duc şi eu la masă, şed pe scaun acolo
Între craiul cel de pică şi'ntre dama de Carò"[4].

Tema din *Lacul* apare doar în primele două[5] variante ale poemului *Călin* şi numai în compania motivului cărților de joc, motiv atipic pentru lirica eminesciană, care produce o notă discordantă în peisajul feeric, construit prin îmbinarea motivelor de basm tradițional. Între artistul-creator şi universul feeric se interpune o scenă de salon – cu intrigile şi picanteriile sale: „Şi bogați sunt aceştia în ochi [dulci], vorbiri galante / Orice damă atunci doreşte ca să şadă lâng'un fante/ (…) Nu… mă duc şi eu la masă, şed pe scaun acolo / Între craiul cel de pică şi'ntre dama de Carò". Curiozitatea critică ne este alimentată de o stranie coincidență: în deceniile martore genezei şi perfecționării poemului *Călin* – al şaptelea şi al optulea din secolul XIX – apăreau, la extremitatea apuseană a Europei, basmele lui Lewis Carroll, care propuneau o formulă stilistică în care să se combine jocul de societate – de cărți, de şah, de croquet – cu motive specifice basmului.

În poemul eminescian cele două categorii de motive sunt juxtapuse, fără a se produce un veritabil *mélange* al registrelor, aşa cum se întâmplă în cărțile cu Alice ale autorului britanic. În poezia lui Eminescu – file de poveste – cărțile de joc ajung cele din urmă la sărbătoare şi rămân stinghere în

---

[4] *Idem*, *Călin I*, IV, 221-228, p. 123.

[5] Consemnăm, pentru comparație, şi finalul variantei a doua – *Călin* (*II*, *2283*, *23-32*): „Iată vin acum tuspatru craii cărților de joc / Cu-a lor dame preà frumoase, cu-a lor fanți cu ochi de foc / Şi bogați-s aceştia în ochi dulci, vorbiri galante – / Încât ori şi care damă vrea să şadă lâng'un fante… / Numai eu să stau deoparte între trestii şi să sufăr / Lângă lacul cel albastru încărcat cu flori de nufăr / Nu! am să mă duc la masă să şed şi eu acolo / Între craiul cel de pică şi'ntre dama de Caro" (*Idem*, *Călin II*, VI, 259-266, p. 137-138).

peisajul populat de „Feți-frumoşi cu păr de aur”, „smei cu solzii de oțele”, zodieri („cititorii cei de stele”) şi personaje de snoavă („Pepelaş copil şăgalnic”), dar şi în lumea măruntă a insectelor personificate. Se remarcă diferența dintre: „Fluturi mulți din multe neamuri (…) / Şi de gâze neamuri multe” şi: „Iată vin acum tuspatru craii cărților de joc / Cu-a lor dame şi cu fanții (…)”; dacă lumea naturală este prolifică şi luxuriantă, lumea cărților constituie o mulțime finită şi strict ierarhizată.

Autorul nu juxtapune doar două categorii de personaje imaginare, ci şi două ipostaze distincte ale ideii de „joc”: jocul ceremonial şi jocul de cărți. Se remarcă, în cazul celor două cortegii nupțiale, distribuirea funcțiilor ceremoniale între actanți (miri, socri, nuni, popi, lăutari etc.), scenariul specific sărbătorii şi strictețea jocului ceremonial. Prin participarea elementelor cosmice personificate la misterul căsătoriei („Nunul mare, mândru soare” şi nuna „dulcea lună”), nunta lui Călin cu fata de crai şi varianta sa miniaturală, concepută ca o nuntire între regnuri (mirele „flutur” şi mireasa viorică), dobândesc o dimensiune mitică; o astfel de ceremonie nu respectă rânduiala, ci o instituie. Prin contrast, relațiile dintre cărțile de joc participante la sărbătoare sunt ilicite şi pasiunile lor – vinovate; erosul se trivializează: „Iată vin acum tuspatru craii cărților de joc / Cu-a lor dame şi [cu] fanții, cu ochi mari şi plini de foc / Şi bogați sunt aceştia în ochi [dulci], vorbiri galante / Orice damă atunci doreşte ca să şadă lâng’un fante…” Opunând o lume plană unei lumi în relief, cartea de joc se sustrage universului mitic, dar şi jocului ceremonial fondator, pentru a se înscrie în rândul jocurilor reunite de Roger Caillois[6] în categoria *âgon*. În vreme ce scenariul ceremonial al nunții presupune, pe lângă distribuția rolurilor, interacțiunea actanților (co-participarea, conlucrarea, comesirea), raporturile dintre cărțile de joc sunt guvernate de spiritul concurențial („Orice damă atunci doreşte ca să şadă lâng’un fante”). Încheind procesiunea nupțială miniaturală, cărțile de joc se sustrag ospățului egalizator.

---

[6] Cf. *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*, édition revue et augmentée, Gallimard, „Folio / Essais”, Paris, 1967.

Dacă ar fi fost păstrat, cizelat, perfecționat din punct de vedere prozodic, ar fi impus acest epilog o altfel de receptare a poemului? Optăm pentru un răspuns afirmativ. Poetul opune rezistență durerii şi izolării romantice („Numai eu [să] stau departe între trestii şi să sufăr / Lângă lacul cel albastru încărcat cu flori de nufăr [?]") prin hotărârea de a se integra în lumea proaspăt creată: „Nu… mă duc şi eu la masă!". Motivul cărților de joc reprezintă un mediu de tranziție între lumea imaginată şi lumea reală, între un cadrul arhetipal şi salonul monden, între un *illud tempus* şi secolul al XIX-lea european. Artistul forțează limitele feeriei dar, în mod ironic, îşi găseşte locul între craiul de pică şi dama de Carò (amănunt biografic?), îşi asumă rolul de „fante" „cu ochi mari şi plini de foc" („Orice damă atunci doreşte ca să şadă lâng'un fante"), rămânând, în final, singurul nepoftit la ospăț, în lumea măsurată a cărților de joc şi la periferia filei de poveste.

Motivul cărților de joc, care trimite la societatea saloanelor mondene din secolul XIX, marchează o ruptură între poemul *Călin (File din poveste)* şi basmul *Călin nebunul*, unde „cu elementul fantastic se îmbină mediul țărănesc"[7] şi unde nu este „nimic dizarmonic în îmbinarea fantasticului cu simplitatea rustică"[8]. Acelaşi critic remarcă distanțarea unor întregi secvențe ale poemului *Călin (File din poveste)* de basmul model, dar şi abordarea în *Călin (File din poveste)* a unui registru stilistic diferit: „*Călin (File din poveste)* este în parte un fragment modificat din basmul *Călin Nebunul*. În loc să dezvolte partea epică aşa ca în basme, Eminescu dă atenție părții lirice, reuşind să scrie un poem în care, în afară de gingăşia cu care sunt exprimate sentimentele de dragoste, este caracteristică imaginația vizuală a poetului. (…) episodul nunții în codru cu descrierile naturii şi cu alaiul goangelor venite şi ele să sărbătorească pe mireasa viorică şi mirele flutur, este ceva unic în literatura noastră"[9]. În opinia noastră, suprimarea

---

[7] D. Murăraşu, „Eminescu şi literatura populară", în Mihai Eminescu, *Opere*, V. *Literatura populară*, ediție critică de D. Murăraşu, Bucureşti, Editura „Grai şi suflet – Cultura Națională", 2000, p. XXXVII.
[8] *Ibidem*.
[9] *Ibidem*, p. XLVII.

conjugată a motivului cărților de joc şi a temei izolării romantice în ultimele două variante ale poemului, implicit schimbarea epilogului, redă scenei de basm integritatea sa primară. Universul feeric rămâne un spațiu închis, paralel cu lumea reală şi inaccesibil însuşi creatorului său – artistul.

Summary

The final lines of the first two versions of Eminescu's poem *Călin (File din poveste)* associate the theme of romantic sorrow and isolation to the literary motive of the playing cards. We attempt to identify the function of this literary motive in the economy of the poem, to see how the fairy tale motives and the motive of the playing cards intertwined to achieve a common meaning, and to give a plausible explanation to the suppression of the above-mentioned epilogue in the last two versions of the poem.

Publicistică

Strategia argumentativă într-un text publicistic eminescian

Claudia DINU

Analizarea unui text publicistic semnat de Mihai Eminescu din perspectiva strategiei argumentative poate apărea, la prima vedere, drept un demers reductiv sau, în orice caz, sec având în vedere virtuțile semantice excepționale ale operei literare a marelui poet. Precizăm, pentru început, că tentativa are o justificare cel puțin metodologică, atunci când este vorba despre un text publicistic, polemic. Menționăm, de asemenea, că un anume conținut fundamental şi de adâncime al articolului în cauză deschide spre interferențe cu eul eminescian profund, izvorul manifestărilor umane actanțiale sau scriptural-expresive.

Textul[1] pe care îl vom analiza în cele ce urmează a fost publicat în *Timpul* şi este datat 27 august 1881[2].

La nivelul formei de prezentare, articolul cercetat cuprinde trei discursuri distincte, cu emițători inițial distincți, deoarece include, pe lângă textul scris de Eminescu, şi două citate din scrierile publicistice aparținând altor autori. Primul

---

[1] Este vorba despre un articol intitulat: *Ființa istorică a României*, apărut în volumul: *Eminescu – Sens, timp şi devenire istorică*, îngrijit de Gh. Buzatu, Şt. Lemny, I. Saizu, Iaşi, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1988.

[2] Pentru cititorii nefamiliarizați cu evenimentele istorice ale vremii, facem precizarea că, în momentul respectiv, liberalii, aflați la guvernare prin aripa lor radicală reprezentată de Ion C. Brătianu şi C. A. Rosetti plănuiseră (1870) „o mişcare republicană, amânată însă în ultimul moment şi cu o scurtă desfăşurare numai la Ploieşti”. În aceeaşi perioadă, „roşii”, adică grupările muncitoreşti, cu viziuni clar antimonarhice, încep să se organizeze. Pe scena politică conservatorii (reacționarii în articol) erau cei mai ataşați de monarhie şi de valorile tradiționale. (cf. Dinu C. Giurescu, *Istoria ilustrată a românilor*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1981, p. 414)

citat, atribuit unui colaborator din Galați, este dintr-un alt număr al ziarului *Timpul*, ziar conservator ca orientare, al doilea este din *Pseudo-Românul*[3], cotidian liberal. Cât priveşte receptorii, şi ei potențial distincți înaintea producerii textului ansamblativ, aceştia îşi mențin pluralitatea pentru că, la lectorii posibili ai articolului eminescian, se adaugă şi transformarea emițătorului, din al doilea fragment inserat, în receptor al discursului unificator. Totuşi, citatele menționate nu rup armonia ansamblului din punct de vedere al structurii interne ci, dimpotrivă, îi dau orientare şi substanță. Toată această organizare, însă, are o consecință importantă asupra textului considerat global: include în mod necesar o dialogizare interioară, cuprinsă într-o construcție care îşi păstrează coerența.

Opoziția politică dintre cele două publicații menționate constituie suportul ideologic al polemicii din articolul analizat aici. Raportările dialogice se realizează astfel, în principal, între două poziții şi constituie mobilul strategiei argumentative. Textul este, din punct de vedere structural, un edificiu unitar, bine articulat, ce are drept conținut un discurs critic subtil motivat. Vocea eminesciană, care se exprimă inițial narativ, devine motorul argumentativ al textului, încercând să modeleze prezența virtuală a receptorilor[4].

Orice construcție argumentativă cuprinde două componente de bază: conținutul argumentării şi formula (tehnicile) de argumentare[5]. Împreună, îmbinarea tehnicilor şi forța semantică a elementelor de conținut produc eficiența persuasivă. La nivelul formulelor, esențial este aspectul logic, deoarece tehnicile de argumentare pot fi asimilate formelor de raționare[6], care, în general, sunt obiectul de cercetare al logicii. Acestea au un număr şi o structură relativ precise. Emițătorul alege anumite tipuri de raționamente, dar le umple cu materia

---

[3] Denumire folosită de Eminescu pentru cotidianul liberal bucureştean *Românul*, ce apărea sub redacția lui C. A. Rosetti.

[4] Daniela Rovența-Frumuşani, *Argumentarea. Metode şi strategii*, Editura Bic All, Bucureşti, 2000, p. 111.

[5] Constantin Sălăvăstru, *Teoria şi practica argumentării*, colecția Collegium, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 183.

[6] *Ibidem*, p. 181.

lingvistică ce este chemată să realizeze forța de convingere. Interesul analizei textuale este reprezentat tocmai de elementele de conținut ale discursului care realizează aportul persuasiv original. Acestea au, la rândul lor, două componente: ideile vehiculate şi mijloacele expresive prin care ideile sunt transmise[7].

Studiul pe care îl prezentăm în cele ce urmează îşi propune evidențierea, la nivelul unui discurs publicistic eminescian, a modului particular în care se desfăşoară demersul argumentativ printr-o împletire dinamică a explicitului cu implicitul[8].

Respectând datele textului critic polemic, articolul în discuție reprezintă o macro-structură comparativă dezvoltată opozitiv. Raportarea între cele două constituente nu se realizează însă printr-o marcare simplă a diferenței, a distincției, ci prin prezentarea unor poziții interpretative diferite față de un element-suport, care constituie interesul comun. De aceea, premiza analizei noastre va fi aceea că tipul de argumentare fundamental din discursul eminescian studiat este de esență metaforică, în sensul că prelungeşte şi îmbogățeşte corectiv semantica termenului (poziției) ce constituie punctul opus. Această extindere de sens se realizează vertical şi este o aprofundare a unei viziuni prea raționale.

Articolul începe astfel: „*Pseudo-Românul*, ca să esplice acuzarea că «reacționarii ar fi amenințând pe rege cu asasinatul» reproduce din *Timpul* un pasaj al unui articol ce ni s-au trimis din Galați". În această frază de debut sunt prezentate concentrat cele mai importante elemente ale textului: cele două voci („*Pseudo-Românul*"şi „reacționarii") între care se derulează polemica, relația opozitivă dintre ele – „acuzarea", persoana raportat la care se precizează şi se reglează cele două poziții, „regele" şi contextul situațional care prilejuieşte desfăşurarea ofensivei argumentative, anume pasajul din *Timpul*. Trebuie remarcat faptul că este menționată, pe primul plan al frazei, vocea ce va fi contra-argumentată, gruparea de la

---

[7] *Ibidem*, p. 125.
[8] *Ibidem*, p. 151.

Pseudo-Românul (denumire ironică) şi abia apoi apare grupul în numele căruia se va constitui vocea argumentativă eminesciană. Se subliniază astfel, cine declanşează sau provoacă polemica. Pronumele complement „ni” situează autorul articolului şi îl desemnează deja ca voce a grupului reacţionar.

După această primă frază este citat pasajul din *Timpul* care, aşa cum am arătat deja, reprezintă pentru poziţiile argumentative ce vor fi prezentate ulterior – *pre-textul*, atât în sensul de ceva care precedă cronologic textul, de *context* care prilejuieşte expresia, dar şi de *pretext*, de suport al interpretărilor ce vor fi exprimate:

„La 1735, când Voltaire susţinea cum că iubirea de binele public în Franţa nu este decât o himeră şi că francejii nu sînt cetăţeni, ci o simplă plebe ordinară, Franţa era cu mult superioară stării actuale din România şi, cu toate acestea, bunul dar imbecilul rege Ludovic XVI trebui să plătească cu capul în ziua de 21 ianuariu 1793, nesocotita sa toleranţă. Regele Carol I al României n-ar trebui să piardă din vedere că legile naturii nu se pot altera că, prin urmare, aceleaşi cauze aduc totdauna aceleaşi efecte”.

În al treilea paragraf, este prezentă, prima dată într-o formulă mai extinsă, vocea exponent a grupării conservatoare prin discursul argumentativ eminescian. Este vorba de două fraze:

„Acest pasaj arată, în adevăr, cum un rege bun dealtmintrelea, dar fără prevedere a fost jertfa demagogilor pe care i-a ridicat din noroi. Ca exemplu istoric ne învaţă că un rege cată să se păzească de a face adiutanţi şi miniştri din eroii militari de la 11 fevruarie, din conspiratori de meserie”.

Prima frază se doreşte a fi o re-formulare neutră şi sintetică a datelor cuprinse în citatul anterior. Asumarea neutră a informaţiilor este marcată prin expresia: „în adevăr” folosită într-o formulare în ansamblu impersonală, pe care nu şi-o asumă nici un subiect marcat textual. Este vorba aici de etapa descripţiei în argumentare care precedă pe cea a evaluării[9], în care participarea subiectului va fi mult mai evidentă. Prima

[9] *Ibidem*, p. 136.

marcă a aceastei etape se regăseşte deja în fraza a doua evocată şi este semnalată prin prezența verbului „ne învață”. Pronumele complement de persoana I plural, care-l implică şi pe cititor, este folosit pentru a-l conduce subtil pe acesta spre o poziție ce va fi enunțată o dată cu afirmarea subiectului discursului. Înainte de a i se prezenta însă lectorului această poziție, el este avertizat de existența unei alte interpretări a faptelor: „*Pseudo-Românul* însă face cu totul alte deduceri, căci iată ce zice…”

După ce receptorul a fost pregătit în legătură cu divergența de opinii, este prezentat şi citatul din *Pseudo-Românul*: „Ce însemnează oare aceasta de nu cea mai clară amenințare? *Timpul* spune că regele Ludovic XVI trebui să plătească cu capul toleranța sa.

Regelui Carol I, acelaşi ziar îi dă numirea de «Carol Îngăduitorul», adică cel tolerant.

Ludovic XVI plăti cu capul toleranța sa.

Carol I e tolerant.

Şi fiindcă aceleaşi cauze produc aceleaşi efecte, cum zice *Timpul*, concluziunea vine de sine şi forțat în mintea oricărui om cu judecată limpede şi dreaptă. Carol I va plăti cu capul toleranța sa.

Trebuință de mai lungi esplicațiuni nu este”.

Se remarcă foarte evident faptul că fragmentul citat îşi sprijină strategia argumentativă, în primul rând, pe construcția logică, impunând o percepție rațională, care pare a fi indubitabilă. Finalul, care este conclusiv, reprezintă şi renunțarea la orice posibilitate de a completa argumentarea printr-o exprimare mai nuanțată, prin elemente conținând un semantism mai bogat. Or, tocmai propoziția ultimă a citatului: „Trebuință de mai lungi esplicațiuni nu este” apare reluată cu o uşoară variație la începutul intervenției exclusiv eminesciene care urmează şi care se prelungeşte până la finalul articolului: „În adevăr nu e trebuință de esplicațiuni mai lungi”.

Este momentul textual în care se semnalează prima dată clar distanța dintre cele două poziții. Această distanță are, evident, semnificația unor convingeri radical deosebite între ele, dar, în acelaşi timp, marcarea divergenței se sprijină pe

tipuri de argumente şi moduri de argumentare total diferite. Dacă, aşa cum am arătat deja, argumentaţia din cotidianul liberal este preponderent logică şi formulată sec, prin construcţii cât mai scurte şi cât mai simple, care se vor a fi cât mai aproape de un anume „degré zéro de l'écriture", cu totul altfel se construieşte discursul argumentativ eminescian. Acesta din urmă păstrează înlănţuirea logică a constituentelor, dar ea este mult mai discretă şi nu constituie piesa de greutate pentru a convinge. Eficacitatea persuasivă vine din mizarea pe tipuri de argumente care depăşesc nivelul raţional (mergând, de fapt, la rădăcina acestuia în fiinţa profundă) şi printr-un mod de argumentare amplu şi bogat în semnificaţii, construit pe principiul metaforic care înseamnă deschiderea valenţelor semantice din cuvinte sau construcţii care au fost înlănţuite de interpretarea adversă (vezi citatul), făcută în litera, şi nu în spiritul celor scrise în textul suport al polemicii.

În paragraful care urmează în articol, de aproximativ douăzeci de rânduri, jumătate din spaţiu este alocat descrierii cât mai fidele şi mai detaliate a faptelor istorice care argumentează teza că liberalii şi roşii, cei cu care regele este tolerant, reprezintă de fapt cea mai clară ameninţare pentru acesta. Demersul argumentativ de aici se sprijină, mai întâi de toate, pe două componente. Prima este enumerarea unor numeroase evenimente istorice incriminatorii care dislocă reprezentarea de inocenţă pe care liberalii încercaseră să o creeze în privinţa lor înşişi prin acuzele aduse adversarilor politici. A doua este dubla repetiţie: în primul rând, a ideii de toleranţă, pe care regele o manifestă (de patru ori adjectivul „tolerant" şi o dată verbul „tolerează") şi care, în combinaţie cu „ameninţarea" (de patru ori substantivul şi o dată verbul „a ameninţa"), schimbă semnificaţia şi înţelegerea modului în care conservatorii se raportează la „ameninţare": „A constata acest pericol… va sa zică a arăta de unde vine ameninţarea, nu a ameninţa".

Secvenţa argumentativă care urmează marchează o evoluţie din punctul de vedere al strategiei folosite. Fraza de debut extinde fundamentul argumentaţiei la observaţii făcute şi în alte ocazii pentru a conferi un plus de credibilitate celor

ce vor fi afirmate: „Am constatat, în studiile repetate asupra păturei de străini ce s-au superpus poporului român, că ea e incapabilă de-a discuta chiar”.

Verbul „am constatat” pregăteşte enunțarea unei observații ce se doreşte a fi cât mai pertinentă, iar sintagma „studiile repetate” are menirea de a fi o garanție pentru accesul la adevăr. Expresia „păturei de străini”, o nouă denumire a adversarului, îi implică, aşa cum vom vedea în continuare, pe liberali. Pornind de aici, termenii argumentativi se vor repoziționa, deoarece modul de reprezentare a părții cu care se polemizează se redefineşte, fiind luate în considerație alte atribute care o descriu. Această nouă imagine este, în primul rând, cea a alterității, a exteriorității, străinul este acel „altul” față de propria identitate, cel de care lectorul este îndepărtat implicit. La toate acestea se mai adaugă o trăsătură ce amplifică distanța şi în sens comunicațional: „incapabilă de-a discuta chiar”. Expresia menționată, de o mare forță, neagă indirect pertinența şi credibilitatea tuturor intervențiilor discursive ale adversarilor.

Urmează un şir de întrebări retorice care au menirea de a întări poziția reacționarilor şi mai multe afirmații caracterizatoare care o slăbesc pe cea a „străinilor”: „I-a apucat istericalele; nu mai sînt stăpîni nici pe mintea, nici pe organele lor. Nimiciți moraliceşte prin adevărul că sînt străini”. Paragraful culminează cu acuza de mistificație: „Nu le mai rămîne decît arma cea mai de jos a spiritului: minciuna şi mistificația”. Ca o prelungire a enunțului despre incapacitatea discursivă, aceste observații urmăresc distrugerea încrederii în posibilitatea adversarilor de a judeca logic şi de a simți sănătos.

Este vorba aici despre mai mult decât de revalorificarea semantică a unor construcții lingvistice care reprezintă negarea indirectă a datelor de la care se porneşte, aşa cum se întâmplă anterior. Mistificația este un fel de exprimare metaforică răsturnată, care, în loc să deschidă accesul spre zonele cele mai greu accesibile ale adevărului, îl închid prin formule care, aparent adevărate, maschează minciuna. Aici această minciună invadează ca un lichid veninos toate nivelele potențial deschise spre adevăr: expresia, judecata care o precedă,

simțirea care influențează judecata. Se anulează astfel miezul mecanismului argumentativ profesat de liberali (exprimarea prin cuvinte a unei judecăți logice), dar se invocă şi un element nou: simțirea care, odată stricată, deturnează rațiunea. Dacă adversarii se opriseră la o argumentare care se adresează rațiunii, vocea eminesciană situează simțirea pe nivelul cel mai profund din spatele strategiei argumentative.

Pentru a nu rămâne exclusiv într-un abstract mai greu accesibil maselor, discursul argumentativ se fortifică prin inserarea unui portret caricatural al unui personaj liberal explicit desemnat. Portretul (gest de tratare cu aceeaşi măsură, a mistificației) este creionat prin comparația cu „un mocan de la Vrancea ori de la Breaza”, adică cu un român autentic:

„Cînd vom avea un cap a d-alde C. A. Rosetti, împăiat… îl vom putea trimite lui Wirchow sau lui Quatrefages să-l compare cu un simplu craniu de mocan de la Vrancea ori de la Breaza…

Cînd le-am spune însă că scorbura mică şi găunuoasă e a unui om de stat din România, iar craniul al doilea, larg şi încăpător, a unui cioban de oi şi-ar face cruce oamenii…”

Punctul culminant al argumentației îl constituie însă întrebarea: „Ce-i pasă acestei spume cosmopolite de ființa istorică a României?” – după care urmează prezentarea a două exemple care arată că principiul după care se conduc liberalii în relaționarea lor la națiunea română este doar propriul interes.

Se observă acum că acel centru gravitațional în jurul căruia şi în perspectiva căruia s-a construit întregul discurs argumentativ era ataşamentul sau lipsa de ataşament față de „ființa istorică a României” care, aşa cum decurge din articol, este o valoare supremă, profundă, căreia îi corespunde în planul social, concret modul de raportare la monarh. A rămâne însă doar la acest nivel social (aşa cum se întâmplă cu discursul liberal) înseamnă a rămâne într-o atitudine superficială care este depăşită în textul eminescian.

Tensiunea dintre superficial şi profund este, de fapt, o constantă pe care am putea-o numi fundamental eminesciană şi care apare în mai multe scrieri ale autorului. Spre exemplu, această dominantă se regăseşte şi la baza dinamicii relațiilor

opozitive din capodopera *Luceafărul*. Ea devine transparentă însă şi în organizarea situaţională a discursului argumentativ pe care îl analizăm aici. Generic prezentată, situaţia la care facem referire presupune existenţa a doi subiecţi sau a două grupuri de subiecte. Unul are tendinţa spre trăirea spiritualizată[10], lăuntrică, a valorilor (iubirea lui Hyperion, ataşamentul conservatorilor faţă de fiinţa naţională), chiar cu riscul de a fi perceput sub semnul pasivului, a non-viului – din punct de vedere al lumii materiale. Celălalt grup are tendinţa spre trăirea exterioară, raţionalizată şi raţionalizantă, a valorilor (iubirea lui Cătălin, ataşamentul liberalilor faţă de rege, care nu implică şi legături profunde cu fiinţa naţională). Aceştia reprezintă trăirea dinamică, activă, şi devin, prin aceasta, neautentici, chiar teatrali faţă de trăirile profunde.

O astfel de organizare a scrierilor îşi are explicaţia în structura eului eminescian care, având la bază o reprezentare metaforică a realului, pune în centrul manifestării sale ca persoană trăirea profundă, lăuntrică, nu un energetism exterior. Paradoxale doar în aparenţă, manifestările energice de tip polemic sunt menite tocmai să evidenţieze şi să valorizeze ceea ce este subiacent în aparent. În articolul cercetat, edificiul argumentativ se conturează în planul discursului prin strategii argumentative susţinute de principiul metaforic, care are, în miezul lui, îmbogăţirea cu efect coroziv a demersului interpretativ advers, culminând cu dislocarea acestui mecanism interpretativ.

Astfel, argumentaţia devine o artă şi este în acelaşi timp un demers gnoseologic (schimbă şi sporeşte cunoaşterea la nivelul receptorului) şi unul ontologic (identifică şi califică pe adversar, făcând totodată transparentă imaginea de sine). Eminescu nu se mulţumeşte cu un contact formal cu schemele argumentative, ci coboară, metaforizând, până la legile profunde care le produc.

În textul publicistic analizat, discursul argumentativ eminescian se afirmă negativizând genetic textul pe care îl contra-argumentează.

---

[10] Termenul nu este folosit în accepţia religios dogmatică.

Bibliografie

Eminescu – Sens, timp şi devenire istorică – îngrijit de Gh. Buzatu, Şt. Lemny, I. Saizu, Iaşi, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”, 1988.

Giurescu, Dinu C., *Istoria ilustrată a românilor*, Editura Sport-Turism, Bucureşti, 1981.

Rovenţa-Frumuşani, Daniela, *Argumentarea. Metode şi strategii*, Editura Bic All, Bucureşti, 2000.

Sălăvăstru, Constantin, *Teoria şi practica argumentării*, colecţia Collegium, Editura Polirom, Iaşi, 2003.

Résumé

Notre analyse se propose d'étudier un article publié par Eminescu dans le journal *Timpul* en 1881 et d'y mettre en évidence l'organisation de la stratégie argumentative. Il s'agit d'une démarche particulière qui joue sur l'alternance implicite /explicite à travers le dialogisme interne du texte, tout ça pour construire un discours argumentatif essentiellement métaphorique.

Elemente ale civilizației occidentale: căile ferate

Sorin MOCANU

Apartenența la partidul conservator, editorialele critice și luările de poziție în presă (adeseori temperamentale), catalogate de adversarii liberali drept reacționare, au constituit pretexte la îndemâna contemporanilor pentru denigrarea lui Eminescu. Mai aproape de prezent, lectura fragmentară și citarea scoasă din context sunt alte elemente ce l-au impus pe Eminescu în ochii unor *repede despărțitori* ca pe un anti-occidental paseist, naționalist și xenofob. A ajuns astăzi aproape un loc comun a spune despre Eminescu că a fost un adversar al elementelor de civilizație occidentală. O astfel de situație se întâlnește în cazul unui poem controversat, *Doina* (interzis și de *prietenii* Uniunii Sovietice și de cei ai Europei), din care se desprind abuziv și tendențios două versuri:

„Și cum vin cu drum de fier
Toate cântecele pier”,

comentate într-o nuanță *ecologistă* ce îl transformă pe poet într-un absurd adversar al evoluției tehnice. Perpessicius identifică în poem motivul – romantic – al drumului de fier așa cum apare la Lenau, Vigny sau Carducci: defrișarea pădurilor sau dispariția poeziei călătoriilor[1], și tot el precizează necesitatea studierii istoriei României pentru înțelegerea completă a poemului. Prin urmare, trebuie avute în vedere și articolele politice: „Pentru atmosfera epocei și pentru starea sufletească a poetului, în vremea aceasta, trebuiesc recitite articolele sale

---

[1] Eminescu, M., *Opere, III*, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Fundația Regele Mihai, București, 1944, p. 1.

politice, închinate Basarabiei şi Bucovinei”[2]. Or, în perioada în care au fost datate cele opt variante ale poemului (1878-1883), atenția poetului este îndreptată spre evenimente politice şi economice extrem de grave: anexarea Basarabiei de către Imperiul Țarist, pretențiile Imperiului Austro-Ungar asupra Dunării de Jos, condiționarea recunoaşterii independenței României de modificarea unor articole din Constituție, răscumpărarea de către stat a căilor ferate – tot la presiuni externe. Mai mult, cele două versuri citate nu apar în prima variantă A (Perpessicius), datată cca 1878-1879, dar apar în celelalte şapte variante, începând cu varianta B (Perpessicius), datată tot cca 1878-1879[3]. Această diferență poate fi explicată prin apariția în perioada ce desparte cele două variante a unui nou subiect de presă ce se transformă rapid într-un scandal cu implicații politice: dezbaterile parlamentare privind răscumpărarea căilor ferate (octombrie 1879). Subiectul este abordat de Eminescu pentru prima dată în articolul *Nu de principiu, ci de încredere e cestiunea…* (25 octombrie 1879) şi continuat pe larg în alte cincisprezece, terminând cu violentul articol *Nenorocitele astea de țări…* (22 ianuarie 1880). În consecință, nu e vorba despre un motiv romantic, ci despre o chestiune economică şi politică negociată de liberalii de la guvernare într-un mod ce nu probează o respectare a interesului național. Comentariile lui Eminescu sunt favorabile răscumpărării în sine şi, deci, căilor ferate, dar sunt defavorabile modului (foloseşte termeni precum: „coterie”[4], „gheşeft infect”[5], duplicitate, trădare) în care se face această răscumpărare, care aminteşte de concesiunile oneroase Strousberg (septembrie 1866) şi Offenheim (24 mai 1868) şi care se poate transforma într-un dezastru financiar pentru țară.

Cu toate că cele mai multe articole din această perioadă sunt dedicate răscumpărării căilor ferate, interesul lui Eminescu pentru această formă de civilizație (de import) este

---

[2] *Ibidem*, p. 4.
[3] *Ibidem*, p. 5.
[4] *Idem*, *Opere, X*, Editura Academiei, Bucureşti, 1989, p. 354.
[5] *Ibidem*, p. 343.

mai vechi (aşa cum se va vedea în continuare) şi pe coordonate mai largi.

În condiţiile României de sfârşit de secol al XIX-lea, cel mai mare câştig al statului de pe urma căilor ferate nu este unul economic ci, paradoxal, unul moral şi cultural deoarece posesia *formei* obligă statul la dezvoltarea *fondului*: „Aşadar, oricari ar fi foloasele materiale ale răscumpărării, numai folosul moral că ar abate o sumă de minţi de la sterpele ocupaţiuni de speculaţiune politică la lucrări de altă natură, exacte, practice, pozitive, ar fi de ajuns spre a ne îndemna să fim pentru răscumpărare în principiu. Statul fiind odată proprietar al drumurilor de fier, ar fi silit să încurajeze studiile tehnice, să înfiinţeze el însuşi institute de cultură pentru aceste studii, şi generaţia viitoare s-ar abate, în parte măcar, pe calea unei munci intelectuale, cu care omul poate câştiga bani şi vază orişiunde, căci fiecare punct al ţării are nevoie azi de oameni speciali, cari să dea razim intelectual muncii materiale”[6]. (*Nu de principiu, ci de încredere e chestiunea*... 25 octombrie 1879). Gradul de cultură al unui popor este demonstrat şi de capacitatea lui de a înlocui efortul muscular cu puterea maşinii, dar această însuşire se deprinde în timp, gradat; e o evoluţie organică şi nu revoluţie. (*Scontul pe care-l face timpul*, 12 octombrie 1882) Acest câştig moral îl face pe Eminescu să susţină, în principiu, răscumpărarea căilor ferate, diferenţiindu-se de alţi conservatori şi – mărturie a puterii sale mediatice – îi face pe liberali „să interpreteze poziţia lui Eminescu ca reprezentând punctul de vedere al Partidului conservator şi că, în consecinţă, acesta sprijinea tranzacţia în condiţiile negociate de guvernul liberal”[7].

Preocuparea lui Eminescu pentru dezvoltarea economică şi socială a ţării se vădeşte în susţinerea înfiinţării de centre de învăţământ în scopul formării celei de-a doua clase pozitive – de mijloc –, care să înlocuiască clasa *scribilor*, a celor întreţinuţi de stat (*Influenţa austriacă asupra românilor din Principate*, 1 august 1876), şi să ajute în cele din urmă,

---

[6] *Ibidem*, p. 339.

[7] Vatamaniuc, D., *Publicistica lui Eminescu*, Editura Minerva, 1996, Bucureşti, p. 127.

printr-o activitate productivă, la salvarea statului român, întrucât o ţară care rămâne numai agricolă „îşi primejduieşte existenţa"[8] (*Prelecţiuni publice*, 13 octombrie 1876). Viitorul nu aparţine agriculturii, ci industriei: „Munca agricolă e grea şi fără spori mare, munca industrială uşoară şi cu un spor, *virtualiter* cel puţin, nemărginit."[9] (*Banca de scont şi circulaţiune*, 30 aprilie 1880). Eminescu nu crede în vocaţia agricolă a poporului român sau în aversiunea lui faţă de lucrurile tehnice, *nemţeşti*, occidentale deci, ci explică lipsa unei industrii naţionale puternice prin incompetenţa/reaua credinţă a politicienilor care nu protejează/subvenţionează o industrie aflată într-o fază incipientă, aruncând-o pe piaţă la concurenţă cu industrii cu tradiţie ale unor imperii (*Şcoala tehnică din Iaşi*, 2 iulie 1876). Alături de arte şi ştiinţe, şi industria şi comerţul concură la realizarea unui grad de civilizaţie: „…civilizaţiunea unui popor constă cu deosebire în dezvoltarea acelor aplecări umane în genere cari sînt neapărate tuturor oamenilor, fie aceştia mari ori mici, săraci sau bogaţi, acele principie cari trebuie să constituie fundamentul, directiva a toată viaţă şi a toată activitatea omenească. Cu cît aceste cunoştinţe şi principie cari să le fie tuturor comune sînt mai dezvoltate, cu atît *poporul* respectiv e mai civilizat. Căci clasa inteligentă numai nu constituie civilizaţiunea, carea e şi trebuie să fie comună tuturor păturelor populaţiunei"[10] (*Ecuilibrul*, 22 aprilie/4 mai şi 29 aprilie/11 mai 1870).

Din punct de vedere economico-financiar, analiza lui Eminescu parcurge trei etape. Pe de o parte, prezintă începuturile căilor ferate române concesionate în totalitate (construcţie şi exploatare) unor consorţii străine: John Trevor-Barkley, Strousberg, Offenheim. Scandalul produs de falimentul Strousberg în 1871 este permanent reamintit în articolele pe această temă. În 1866 liniile Vîrciorova-Craiova-Piteşti-Bucureşti, Roman-Tecuci-Galaţi, Bucureşti-Ploieşti-Buzău-Brăila-Galaţi-Tecuci-Roman şi Tecuci-Bîrlad (915 km) sunt concesionate (construcţie şi exploatare timp de 90 de ani) unui

---

[8] Eminescu, M., *Opere, IX*, p. 233.
[9] *Idem, Opere, XI*, p. 147.
[10] *Idem, Opere, IX*, p. 93.

consorțiu german condus de dr. Strousberg cu prețul enorm de 270 000 franci aur/km (pentru comparație amintim că linia Ițcani-Roman, construită în 1870 de consorțiul Offenheim, costa 40 000 franci/km, iar linia Buzău-Mărăşeşti, prima linie proiectată şi construită de ingineri români în 1881, 93 124 lei aur/km față de 306 000 lei aur/km cât ar fi costat în concesiune străină). Suma forfetară era de 247 000 000 franci care urmau să fie procurați prin emisiune de obligațiuni cu dobânda de 7,5% pe an garantată de statul român, emisiune făcută sub controlul unui comisar (Ambronn cetățean german, şambelanul lui Carol Anton, tatăl lui Carol I). De la început, Ambronn pune la dispoziția consorțiului obligațiuni în valoare de 150 373 089 franci, deşi nu avea dreptul decât la 81 000 000 franci. Strousberg pretinde că a construit în 1870 cu 19 km mai mult decât în realitate şi intră în conflict cu statul român. Ambronn refuză să demisioneze şi-i permite lui Strousberg să schimbe 35 000 000 franci. Abia sub presiunea opiniei publice, Ambronn a fost revocat, deşi în martie 1871 A. D. Holban, raportorul comisiei de anchetă privind afacerea, demonstrează complicitatea lui Carol I, D. Ghica şi V. Boerescu la numirea lui; se declară faliment şi concesiunea este anulată la 16 octombrie 1871. După anularea concesiunii Strousberg, bancherii Bleichroder şi Hansemann (care dețineau majoritatea obligațiunilor emise) au numit un consiliu de administrație care a tratat o nouă convenție şi au înființat *Societatea drumurilor de fier din România*, preluând drepturile şi îndatoririle consorțiului Strousberg. Or, aceste drepturi constituie o a doua etapă în analiza lui Eminescu. Conform concesionării, acționarii străini aveau de încasat în fiecare an (timp de 90 de ani), din bugetul statului român, anuitatea (amortismentul plus dobânda cumulată în baza unui credit) în valoare de 18 609 750 lei aur indiferent de veniturile înregistrate de societate. Anuitatea încarcă bugetul, pentru că statul nu câştigă suficient din transporturi, întrucât volumul de marfă transportat este prea mic. Această constatare apare în aceeaşi formă şi purtând acelaşi nume – „negustoria lui Nastratin” – în două articole: *Judecînd cineva...* (23 noiembrie 1879) şi *Nenorocitele astea de țări...* (22 ianuarie 1880) ce tratează des-

pre inutilitatea existenței căilor ferate în acel moment: „Dacă visteria ar plăti chiria transportului cu carul a tot grîul pe care îl esportăm şi birjă pentru toți călătorii cîți percurg România, suma aceasta pe an ar fi cu mult mai mică decît anuitatea plătită de stat pentru drumurile de fier. Aşadar, dacă toți chirigii din țară ar fi în serviciul statului pentru a transporta *gratis* productele oamenilor şi pe oameni, această cheltuială a visteriei ar fi mai mică decît cea pe care o are azi plătind anuitatea unui drum care nu transportă *nimic* gratis, ci din contra cu prețuri foarte mari. Cînd vede cineva această negustorie curat ca a lui Nastratin, nu se va îndoi că roşii trebuie s-o fi făcut. Numai ei, cari nu ştiu carte, ei cari idee n-au nici de importanță unui drum de fier, nici despre raportul ce există între el şi producțiune, au putut să voteze orbiş şi în ruptul capului acea monstruoasă concesie Stroussberg, un adevărat monument de uşurință financiară, de copilărie economică”[11]; „cu drumurile de fier ale d-lui Brătianu, las-că transportul e scump pentru marfă şi călător, dar mai plăteşte şi Statul un adaos anual de zeci de milioane. Adică curat negustoria lui Nastratin”[12]. Afirmațiile sunt făcute cu o bună cunoaştere a balanței comerciale a statului pe anul 1879, situație cunoscută şi de liberali, întrucât *Românul* publică extrase din *Monitorul oficial* din care reiese că statul a exportat cu aprox. 16 000 000 lei mai puțin decât a importat ajungând la un deficit de aprox. 66 000 000 lei. Situația e caracterizată de ziarul liberal drept: „grea şi perspectiva ce ne descoperă din cele mai îngrozitoare”[13].

În principiu, România putea să ducă o politică a exporturilor, deoarece încheiase convenții comerciale cu principalele state europene – exercitarea dreptului suveran de a încheia tratate era o victorie în sine – dar statul conta mai ales pe schimburile comerciale cu vecinii săi: Turcia, Rusia, Austro-Ungaria. Or, se dovedeşte că în schimburile cu Austro-Ungaria în special, economicul prevalează asupra politicului, iar concepte liberale, precum *piața liberă*, *liber schimb*, *con-*

[11] *Idem*, *Opere, X*, p. 355.
[12] *Ibidem*, p. 394
[13] *Idem, Opere, XI*, p. 173.

curență sunt doar vorbe goale, pentru uzul politicienilor, atunci când „partenerul” face apel la dreptul forței: „În diplomație acela e mai abil care alege pretextul cel mai plauzibil pentru îndeplinirea scopurilor sale politice. O sumă de asemenea pretexte se găsesc în arsenalul bogat al apucăturilor omenești; o dată e umanitarismul (cestiunea izraelită), altă dată libertatea popoarelor (cestiunea orientală), o a treia oară răspândirea civilizației, pentru care fiece popor apusean voiește a avea oarecum onoarea priorității, cu condiția bineînțeleasă ca, deodată cu cultura, să răspîndească și botinele respective”[14] (*O lege maghiară contra esportului nostru*, 6 mai 1880).

Eminescu se oprește asupra a două astfel de abuzuri. În articolul *Fier și oțel* (13 august 1876) denunță presiunile pe care le fac consulatele austro-ungare din Iași și București pentru reducerea tarifului de transport la fier și oțel pe căile ferate române pentru ca produsele austriece să poată concura cu cele germane. Se ajunge la situația bizară în care consulii unei țări străine tratează direct cu administrația căilor ferate a unei alte țări în scopul protejării propriilor produse; iar cel care pierde este statul român, întrucât anuitatea se plătește indiferent de profiturile obținute. În articolul *O lege maghiară contra esportului nostru* (6 mai 1880) atrage atenția asupra politicii protecționiste duse de Austro-Ungaria în ciuda clauzelor de reciprocitate din acordul comercial. Acordul stipulează relații de import-export asupra unui număr de produse pe care, practic, România doar le importă pentru că nu le poate produce: dantele, postavuri („Industria postavurilor nu s-a putut dezvolta la noi din cauză că guvernul nostru, în loc de a susținea fabricile din țară prin cumpărături pentru armată, au cumpărat tot în străinătate, ruinându-se astfel fabricele d-lor Băleanu și Cogălniceanu. Dacă d. Alcaz reușește întrucâtva astăzi cu fabrica ce au cumpărat-o de la d-l Cogălniceanu, aceasta trebuie atribuit numai cît energiei d-sale; căci guvernul refuză și acuma de a-l încuraja, pretestînd că n-are nevoie de postavurile d-sale”[15] – asta o declară guvernul cu puțin timp înaintea

[14] *Ibidem*, p. 135.
[15] Idem, *Opere, IX*, p. 238.

începerii războiului), ceasornicărie, făină etc. În schimb, România oferă materii prime: grâne, piei, lână. (Se recunoaşte modelul colonial de schimb: obiecte de lux, scumpe, în schimbul bogățiilor naturale, ieftine şi în cantități mari.) În scopul protejării creşterii vitelor din Ungaria, pieile şi lâna românească sunt supuse unui obligatoriu proces de dezinfecție care, pe lângă scăderea valorii produselor, nu se poate face decât cinci luni pe an. În fața unor astfel de practici protecționiste, dar pe care statul român, dintr-un exces – pur demagogic – de liberalism înțeles ca scop, nu le îngăduie în economia proprie – aflată şi într-o fază incipientă, incapabilă încă a se susține doar prin capitalul propriu pe piață –, Eminescu va face, cu amărăciune, un fals elogiu (pentru că de fapt apreciază echilibrul balanței plăților şi critică politicianismul liberal) modelului de societate închisă propus de Lao Tse: „Vestitul La-o-Tse, filozoful chinez, în cartea sa intitulată *Tao-te king (Cărarea spre virtute)*, era un aprig protecționist. El nu voia nici import, nici export şi, dac-ar fi putut aranja poporul – cel chinezesc, se-nțelege – dupe statul său ideal, nicicînd un fir de grîu chinezesc n-ar fi ieşit din Împărăția Mijlocului, nicicînd botină engleză n-ar fi pătruns în regiunile Fiului Soarelui. Nu ştim dacă cineva mai împărtăşeşte ideile vechiului filozof chinez, dar regula lui economică nu e lipsită de rațiune. În realitate un popor care n-ar esporta nimic ar trăi totdeuna în mare belşug, iar, neimportînd nimic, n-ar consuma decît obiecte pe cari el singur le poate produce, şi toată viața economică s-ar consuma înlăuntrul granițelor sale, fără nici un amestec cu străinătatea. Nu e îndoială că *viața ar fi primitivă în feliul ei* (subl.n.), dar în statul lui La-o-Tse n-ar exista nici sărăcie escesivă, nici bogății prea mari. Poate că n-ar fi nevoie nici de parlament, nici de legi, nici de bugete de sute de milioane…”[16]

În consecință, în cadrul economiei româneşti din anii 1870-1886 (introducerea regimului vamal care a impulsionat economia), căile ferate nu-şi justifică existența, întrucît costurile pe care le implică nu se pot acoperi. Prin urmare, fără

---

[16] *Idem, XI*, p. 155.

utilitate economică, ele nu sunt decât cel mult o formă de civilizaţie, un produs de lux, un tribut plătit Europei (o formă elegantă de *taxă de protecţie*). Acuzaţia este formulată direct de Eminescu: „… binevoind a uita (presa austro-ungară, n.n.) că numai drumurile de fier, pe care turcii ar voi să le vadă distruse, ne costă pe noi a treia parte dintr-un miliard de lei şi că de dragul lor *şi pentru a da întregii Europe mijlocul de a-şi ţinea cumpăna pe malurile Dunării noi ne-am ruinat economiceşte*”[17] (*„Agence Russe” capătă din Constantinopole…*, 13 aprilie 1877); „Astăzi nu se mai dau peşcheşuri se va zice; nu mai plătim tribut. Ce puţin cunoscător de esenţa lucrurilor ar fi cel ce ar susţine-o asta! Dar ce era peşcheşul pe lîngă răscumpărare, dar ce era tributul pe lîngă enorma anuitate plătită pentru concesia Stroussberg? Tributul se plăteşte şi azi; el e cu mult mai oneros decît în trecut, numai se plăteşte unei puteri mult mai mari de cum era turcul”[18] (*O eră nouă*?, 16 aprilie 1881). Şi, paradoxal, şi de liberali, deşi sub o formă voalată: „Trebuie – răspunde *Presa* – a stabili între statul român şi puterile Europei raporturi de amiciţie şi de *interese reciproce*, ca în orice eventualitate să avem în favoarea noastră simpatia şi *sprijinul lor*.”[19], drept care Eminescu o explică: „Cu alte cuvinte trebuie să rămînem iloţi ca să avem onoarea de a fi prenumăraţi între slugile plecate a tuturor puterilor. Numai cu acest preţ puterile vor ţine la noi, cum au ţinut la bieţii turci, Dumnezeu să-i ierte”[20] (*Nenorocitele astea de ţări…*, 22 ianuarie 1880).

Totuşi, situaţia s-ar putea îmbunătăţi substanţial – în plan economic – dacă statul ar putea construi căi ferate în interes propriu: „Dacă s-ar fi făcut un drum de fier de la Galaţi la Marea Neagră şi de acolo un port pentru esportul grînelor noastre, s-ar fi servit într-un alt mod interesele ţărei”[21] (*Prelecţiuni publice*, 22 octombrie 1876) şi chiar s-ar ajunge

---

[17] *Idem, Opere, IX*, p. 360.

[18] Buzatu, Gh., Lemny, Şt., Saizu, I., *Eminescu: sens, timp şi devenire istorică*, Univ. „Al. I. Cuza”, Iaşi, 1988, p. 312.

[19] *Idem, Opere, X*, p. 395.

[20] *Ibidem*.

[21] *Ibidem*, p. 238.

la situația de a concura cu succes transportul fluvial: „(…) noi înşine am susținut în diferite rînduri că e cu putință a se face concurență Societății de Navigațiune, că drumurile noastre de fier i-o şi fac chiar în mod considerabil…”[22] (*Istorii pe ape*, 28 august 1882).

Dacă, pe de o parte, Eminescu recunoaşte valoarea economică, socială şi politică a unor căi ferate aflate în proprietatea statului şi utilizate în interes național drept, pentru care militează, în contra curentului conservator, pentru răscumpărarea lor, pe de altă parte, modalitatea şi politicienii implicați direct – ba chiar şi momentul votării, în afara orarului şedinței: „Astfel, la 10 ceasuri noaptea, ca şi cînd ar fi dat tătarii, s-a terminat votarea unei legi care, privită în sine, nu avea nevoie de grabă, ci din contra de-o lungă şi minuțioasă discuțiune”[23] (*S-apropie începutul sfîrşitului*, 1 decembrie 1879) – atrag scepticismul editorialistului. Eminescu observă că proiectul liberal de răscumpărare din 1879 este inferior convenției din 1872 şi că, în fapt, statul nu devine proprietar al căilor ferate ci doar acționar majoritar alături de alți acționari care, dacă nu-şi vor schimba acțiunile pe titluri ale statului – şi nu au motive să o facă – vor cere în continuare statului român plata anuității. Mai mult, fiind doar un acționar, statul român trebuie să se supună jurisdicției germane având nevoie, în cazul operațiunilor cu sume mari, de aprobarea unui judecător comercial german. În 1878, presa liberală şi de centru prezenta negativ un astfel de proiect, iar Eminescu citează pe larg vechile articole din *Românul* şi *Presa*: devenind acționar principal, statul va trebui să se implice şi în procesele de despăgubire pe care *Societatea* le pierde regulat şi va trebui să plătească sume enorme particularilor în chestiunile de expropriere şi de inundații cât şi subantreprenorilor. Nici politicienii angrenați nu sunt, în viziunea lui Eminescu, demni de încredere pentru că fie au mai fost amestecați în afaceri oneroase, fie sunt inconsecvenți în declarațiile de intenție. Este cazul lui V. Boerescu, ministru de Externe după ce fusese ministru de

---

[22] Buzatu, Gh., Lemny, Şt., Saizu, I., *Op.cit.*, p. 414.
[23] Eminescu, M., *Opere, XI*, p. 362.

Justiţie şi om de încredere al Palatului (când propusese un proiect de lege pentru oferirea anuală a 300 000 lei Elisabetei, soţia lui Carol, şi respins abia la presiunile populaţiei), fondator al Băncii de Bucureşti (1875, deşi era incompatibil cu statutul de bancher, fiind încă ministru), bancă suspectată de Eminescu că s-ar fi înfiinţat doar pentru speculă (cumpărarea de acţiuni ale Societăţii de cale ferată şi vânzarea către stat cu 300% câştig), complice dovedit la numirea lui Ambronn, adversar al liberalilor în mai 1879, dar coleg cu ei în decembrie acelaşi an. Sau D. A. Sturza, ministru de Finanţe care, într-o primă fază, se opusese răscumpărării (în 1878), catalogând-o drept o tranzacţie cu consecinţe fatale asupra finanţelor statului, o frustrare a acţionarilor, o imixtiune în afacerile interne ale ţării, un dezastru financiar, iar un an mai târziu o numeşte o chestiune naţională de care depinde dezvoltarea economică a ţării. Această întoarcere cu 180 de grade şochează şi naşte prezumţia de vinovăţie; în spatele duplicităţii politicienilor susţinători ai proiectului, Eminescu bănuieşte – existând un precedent – o inginerie financiară în dauna statului, o a doua ediţie a afacerii Strousberg. Mai mult, pe lîngă dubiile legate de finanţarea răscumpărării, apar şi dovezi ale trădării (deghizate în patriotism); se recunoaşte că răscumpărarea se face la presiunile Germaniei care condiţionează recunoaşterea independenţei României – câştigată pe câmpul de luptă – de modificarea articolului 7 din *Constituţia* de la 1866 (acordarea de cetăţenie română evreilor) şi de reglementarea concesiunii căilor ferate: dacă se acceptă amendamentul Ferechide care propune mutarea sediului societăţii de la Berlin la Bucureşti, acţionarii germani consideră convenţia respinsă, prin urmare Cabinetul ameninţă Parlamentul cu demisia dacă acceptă amendamentul. Cu alte cuvinte, cine este împotriva proiectului liberal de răscumpărare este împotriva independenţei României. Un vot pozitiv înseamnă – în opinia lui Eminescu – o dublă umilire a României: pe de o parte acceptarea unui şantaj, pe de altă parte punerea sub jurisdicţie germană, în ciuda declarării independenţei, e dovada unei aserviri faţă de o altă putere.

Acordul, de principiu, pe care-l dă Eminescu răscumpărării căilor ferate comportă, alături de latura economică şi culturală, şi una strategică; nu ne referim numai la incapacitatea economică a ţării, cu un buget grevat de numeroase datorii (inclusiv anuitatea) de a susţine, dacă nu o armată mare, măcar una înarmată şi îmbrăcată, ci mai ales la importanţa administrării căilor de transport de către stat. Acest lucru este evidenţiat de situaţia în care este pus statul român imediat după ce Serbia şi Muntenegru au declarat război Imperiului Otoman (iunie 1876): solicitată să participe la război, România preferă statutul de neutralitate, dar, tacit, îngăduie traversarea ţării de către voluntarii Comitetului revoluţionar bulgar. Deşi ar fi dorit să ajute, neoficial, prin punerea la dispoziţie a căilor ferate şi a materialului rulant pentru transportul masiv de trupe şi armament sîrbesc, nu o poate face, întrucît nu deţine controlul direct asupra *Societăţii drumurilor de fier.* Din acelaşi motiv, statul român nu a putut să importe armament şi muniţie (nu existau fabrici în ţară), începutul războiului stând mai degrabă sub semnul lipsurilor de tot felul, suplinite prin subscripţii publice, ofrande şi voluntariat. În timpul războiului insuficienţa mijloacelor de transport a constituit o permanentă problemă şi în aprovizionarea trupelor. Deservind două armate, cea română şi cea ţaristă, căile ferate sunt depăşite, fiind dublate de arhaice care cu boi. Se procedează la rechiziţionarea a 264 394 care (şi cărăuşi); multe nu se mai întorc, iar majoritatea vitelor returnate declanşează epizootii şi la cele nerechiziţionate, ajungându-se până la blocarea producţiei agricole prin lipsa instrumentelor de muncă şi la ruinarea păturii productive. Acest episod istoric se oglindeşte în articolele lui Eminescu concomitent cu răscumpărarea. Se denunţă *închirierea* ţăranilor către un antreprenor agreat de intendenţa rusească, A. M. Warszawsky, cu complicitatea – remunerată – a lui Simion Mihăilescu, ministru de interne liberal. Astfel, problema căilor de transport în România – foarte scump plătite – rămâne indisolubil legată de intervenţii străine mediate profitabil şi în contra intereselor imediate ale statului român de guvernare liberală.

Probabil cea mai sensibilă parte a analizei impactului căilor ferate asupra societăţii româneşti este cea privind politica imigraţiei. În fapt, liberalismul din România favoriza imigrările, justificându-le umanitar (teoria om şi om), dar numărul elementelor alogene – alungate de intoleranţa imperiilor vecine sau venite din spirit de aventură – care se stabilesc pe teritoriul românesc este foarte mare, ajungând să domine elementul autohton. Cea mai mare parte a noilor cetăţeni – observă Eminescu după statisticile oficiale – nu se dedică unei activităţi productive, ci devin bugetari, practicanţi de meserii liberale, comercianţi sau cămătari. Problema nu rezidă în naţionalitatea sau religia imigranţilor, ci în numărul lor. Or, cel mai rapid mijloc de transport sunt căile ferate, care dau un impuls imigraţiei, făcând-o să crească într-un ritm ce depăşeşte capacitatea de integrare a statului. În mai multe rânduri Eminescu exprimă temerea că România ar putea fi confundată cu un teritoriu pustiu, ce aparţine primului venit, un nou Eldorado: „…am făcut din ţara noastră o nouă America”[24], „…se formează un popor nou de venetici, de-o naţionalitate nehotărîtă încă, o nouă rasă americană, în ochii căreia vechiul popor al lui Mircea Basarab dispare şi emigrează”[25]; iar dacă se găsesc populaţii, ele vor fi distruse după modelul american al cuceririi Vestului, noii-veniţi fiind de cele mai multe ori „prisosul, nu tocmai clasic în virtuţi şi inteligenţă al popoarelor învecinate”[26]. Afirmând acestea, Eminescu se bazează pe statisticile epocii care consemnau numărul mare de infractori prinşi încercând să fugă din Austro-Ungaria în România. Comparaţia cu America îi dă ocazia enunţării unei teorii a libertăţii: „Dacă nu se-ntîmpla ca, printre căutători de aur, jucători de cărţi, beţivi şi hoţi, să se colonizeze în Statele Unite o ceată de puritani cari emigraseră din patria lor nu de mizerie, ci de sentiment religios, s-alegea praful de Statele Unite, precum s-alege de Mexic şi de alte state din sud. Dar cum pricepeau acei oameni libertatea? S-ascultăm pe judecătorul american Winthrop, care vorbea acum două secole: *Să nu*

---

[24] Buzatu, Gh., Lemny, Şt., Saizu, I., *Op.cit.*, p. 73.
[25] *Idem*, p. 251.
[26] *Ibidem*.

ne-nşelăm asupra înţelesului neatîrnării noastre. Există într-adevăr un soi de libertate coruptă, a cărei întrebuinţare e comună oamenilor şi animalelor şi care consistă în a face tot ce ne place. Această libertate e duşmană oricărei autorităţi; ea urăşte fără răbdare toate regulele; cu ea devenim inferiori nouă înşine; ea e duşmana adevărului şi a păcii; (…) *Dar există o libertate civilă şi morală care află tărie în unire şi a cărei protejare e misiunea puterii; e libertatea de-a face fără teamă tot ce e drept şi bun. Această sfîntă libertate trebuie s-o apărăm contra tuturor întîmplărilor şi să espunem, de e necesar, viaţa noastră pentru ea*[27] şi a egalităţii: „*Există într-adevăr – zice Tocqueville – o patimă bărbată şi legitimă pentru egalitate, care împinge pe oameni de-a voi să fie toţi oameni tari şi stimaţi. Această patimă cearcă a ridica pe cei mai mici la rangul celor mari. Dar se găseşte asemenea în inima omenească un gust depravat pentru egalitate, care împinge pe cei slabi de-a voi s-atingă nivelul celor tari şi care face pe oameni de-a prefera egalitatea în servitute inegalităţii în libertate*[28] (*Încă de pe cînd ne cîutau ceartă…*, 3 august 1880), complet diferite de cele vehiculate de gruparea liberală în promovarea imigraţiei. Numai că România nu este un teritoriu gol, precum preeriile americane, iar ceea ce se găseşte trebuie protejat de invadatori; de aici, soluţia temporizării, aplicabilă chiar şi în domeniul transporturilor feroviare.

În concluzie, Eminescu nu poate fi socotit un adversar al căilor ferate – în fond, un simplu mijloc de transport a cărui utilitate o înţelege – ci un adversar al demagogiei politicianiste ce însoţeşte introducerea în ţară a unei forme de civilizaţie occidentale şi adversar al escrocării unui stat care, în epoca în discuţie, nu cîştiga nimic de pe urma unei investiţii importante.

---

[27] Eminescu, M., *Opere, XI*, p. 280.
[28] *Ibidem*.

Bibliografie

Eminescu, M., *Opere*, vol. III, ediție critică îngrijită de Perpessicius, Fundația Regele Mihai, Bucureşti, 1944.

Eminescu, M., *Opere*, vol. IX, *Publicistică 1870-1877*, studiu introductiv de Al. Oprea, Editura Academiei, Bucureşti, 1980.

Eminescu, M., *Opere*, vol. X, *Publicistică 1 noiembrie 1877–15 februarie 1880*, Editura Academiei, Bucureşti, 1989.

Eminescu, M., *Opere*, vol. XI, *Publicistică 17 februarie–31 decembrie 1880*, Editura Academiei, Bucureşti, 1984.

Eminescu, M., *Doina*, ediție îngrijită de Magda Ursache şi Petru Ursache, studiu introductiv de Petru Ursache, Timpul, Iaşi, 2000.

Dorin, M., *Civilizația românilor în viziunea lui Eminescu*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1998.

Vatamaniuc, D., *Publicistica lui Eminescu*. 1877-1883, 1888-1889, Minerva, Bucureşti, 1996.

Zane, Gh., *Industria din România în a doua jumătate a secolului al XIX-lea*, Bucureşti, 1970.

Eminescu: Sens, timp şi devenire istorică, volum îngrijit de Gh. Buzatu, Şt. Lemny şi I. Saizu, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iaşi, 1988.

Istoria României, vol. IV, *Formarea şi consolidarea orînduirii capitaliste (1848-1878)*, Editura Academiei, Bucureşti, 1964.

Summary

Eminescu's regard of the railways must be viewed as a whole and not in only connection to the two lines in *Doina*. A panorama of the events of the time as they appear in Eminescu's articles reveal his interest in the matter; he analyses its multiple aspects: economic, financial, strategic, and even cultural. Therefore, Eminescu appreciates that the railways should become profitable for the state, even though under the conditions of the time, the price – double as compared to other countries, as a result of liberals' manoeuvring – was excessive.

Eminescu is not an opponent in the romantic spirit; it would be absurd to consider him an antagonist of technical evolution. On the contrary, he understands progress and consequently opposes the attitude of the Conservative Party in 1879. Eminescu believes railways should be bought from foreign investors, expanded and valued by the Romanian state.

Prozodie

Răsai asupra mea

Nicoleta BENEA

Ne-am ales ca punct de pornire în demersul nostru interpretativ o poezie postumă eminesciană: *Răsai asupra mea*... şi, nu întâmplător, ne-am oprit asupra unei poezii cu formă fixă. Sonetul eminescian îmbină rigoarea clasică (impusă de „convenția” formală: două catrene şi două terține, formate din endecasilabi, rima îmbrățişată în catrene etc.) şi „dezordinea” romantică, evidentă în tânjirea către harul divin, către depăşirea solitudinii prin invocarea femeii iubite (al cărei chip se suprapune aici peste imaginea Fecioarei Maria ca principiu feminin etern).

Sonetul se organizează sub forma unei rugăciuni, ritmul este preponderent iambic (această celulă ritmică fiind nelipsită în endecasilabii sonetelor), ceea ce conferă versurilor o tonalitate gravă, solemnă. Perturbările ritmice aduc un plus de dramatism trăirii lăuntrice a poetului, subliniind contrastul dintre suferința ființei (singurătate, durere existențială) şi aspirația ei către absolut.

Catrenul inițial debutează cu o celulă iambică (*răsai* U_), circumscrisă unui verb la imperativ, prin care se imploră revelarea divinului. Invocarea acestuia se face în termenii mistici ai sacralității (lumina) şi armoniei (lină). Spațiul poetic este desemnat în catrene numai prin dipodii iambice legate cu o mare valoare expresivă: *asupra mea* (U_U_), *ca-n visul meu* (U_U_), *speranța mea* (U_U_). Eul liric se desemnează ca individualitate, iar dorința de comuniune, nevoia de a fi ocrotit este cu atât mai pregnantă; pe de altă parte, ființa poetică îşi conferă atribute ale spiritualității: *speranță, vis* cu epitetul *ceresc* (exprimat tot printr-un iamb U_). Al doilea epitet al visului: *d-odinioară* aduce doar aparent o precizare temporală,

căci mesomacrul (celulă ritmică ce apare adeseori în sonete) are aici funcția de a sugera un alt timp mitic, îndepărtat.

Observăm, de asemenea, prezența amfibrahului ce ocupă diverse poziții în vers, rolul său fiind acela de a relaționa termeni sau sintagme. Structuri amfibrahice conțin cuvintele: *lumina*, *fecioara*, *în noaptea* – primii doi termeni reprezentând epitete metaforice pentru Fecioara Maria (dacă interpretăm în sens religios sonetul) sau pentru principiul feminin în sens absolut, ultimul (*în noaptea* U_U_) creând antiteza între sacralitatea Mariei şi condiția de damnat a eului liric. Extrem de sugestivă este prezența dactilului în versul al treilea, antepus amfibrahului (*pururea fecioară* _UU U_U), ştiut fiind faptul că dactilul este de o mare expresivitate; imaginea femeii în poezia eminesciană este întotdeauna încărcată de sacralitate, spiritualizată, indiferent dacă femeia este adorată şi iubită, invocată şi dorită sau doar imaginată.

O altă sintagmă cu valoare expresivă este alcătuită dintr-un peon I şi un troheu (*gândurilor mele* _UUU _U) accentuându-se dramatismul trăirilor; *noaptea gândurilor* este o metaforă pentru impasul existențial; gândirea – suprem orgoliu al titanului eminescian, atribut al genialității (vezi *Scrisoarea I*, *Povestea magului călător în stele* etc.) nu mai oferă soluții. De aici şi tensiunea troheului din finalul versului (*vină!* _U) prin care *lumina lină* nu este doar invocată, ci imperios cerută. Cei doi trohei aflați pe ultima poziție a versurilor I şi IV (*lină – vină*) amplifică muzicalitatea rimei.

În prima strofă se remarcă, de asemenea, perturbarea ritmică expresivă din versul al treilea, obținută prin mutarea accentului pe prima silabă (1 2 4 6 10): *O, maică sfântă, pururea fecioară*. Exclamația retorică, redată printr-o silabă independentă accentuată, despărțită de dipodia trohaică: *maică sfântă* (_U _U) prin cezură, accentuează zbuciumul eului liric, dar şi pioşenia rugăciunii.

Tonul implorator este accentuat în strofa a doua de prezența unui peon II (*tu n-o lăsa* U_UU), astfel încât putem interpreta cele două celule ritmice ca aflându-se în raport de cauzalitate: *tu n-o lăsa*, fiindcă *eu nu mai cred*. Astfel, încă o dată, principiul feminin invocat (fie că se referă la Fecioara

Maria, fie la iubita aşteptată) apare ca singura posibilitate de salvare. Negaţia conţinută de fiecare peon II are o altă valoare: în cel dintâi vers, ea se converteşte în cerere adresată divinităţii (*Speranţa mea tu n-o lăsa să moară*) pentru ca în următorul să fie recunoscută condiţia de damnat (*Eu nu mai cred nimic şi n-am tărie*).

Analizând întregul sonet, observăm marea frecvenţa a peonilor-celulă ritmică de legătură (*gândurilor* _UUU, *un noian* UUU_, *tu n-o lăsa* U_UU, *eu nu mai cred* U_UU, *tinereţea* UU_U), care însă în sonetul eminescian dobândeşte expresivitate, indiferent de poziţia accentului.

Recunoaşterea damnării nu are nimic din orgoliul întâlnit ulterior în poezia argheziană, dar nici din solitudinea căutată a titanului romantic: *Deşi al meu e un noian de vină* (U_ U_ UUU_ U_U); cei doi iambi circumscriu vina exclusiv asupra fiinţei eului liric. Extrem de sugestivă este structura: peon IV-amfibrah (*noian de vină* UUU_ U_U) prin care se evidenţiază gravitatea păcatului. Contrastul există şi la nivel semantic între substantivul colectiv abstract *noian* şi singularul substantivului *vină*.

Să remarcăm, de asemenea, poziţia finală a amfibrahului: U_U (*să moară* / *de vină* / *coboară*), situaţie care apare frecvent în endecasilabii sonetelor datorită rimelor feminine.

O celulă ritmică mai puţin frecventă (obţinută aici prin cezură) este antehipermesomacrul (*îndurătoare – asupra mea* UUU_UUU _), în care silaba accentuată are poziţie mediană. Putem presupune că şi la nivelul subconştientului creator s-a manifestat nevoia de echilibru; liniştea cerută divinităţii e creatoare de ordine, iar silaba independentă accentuată ce urmează antihipermesomacrului (*îndurătoare – asupra mea* UUU_UUU _) individualizează eul liric.

Strofa a treia redă condiţia celui părăsit, înstrăinat de toţi şi de sine însuşi. Cele două epitete ale eului liric (*străin* U_ şi *pierdut* U_) se exprimă prin celule iambice despărţite de cezură care augmentează sciziunea. Interesantă este structura *străin de toţi* (U_ U_), în care dipodia iambică defineşte două moduri de a fi aflate în opoziţie: acela al poetului şi modul de

a fi al tuturor celorlalți. Structura augmentează poziția de însingurat a eului liric.

Asumarea vinii se face printr-un hipermesomacru, urmat de un troheu (*a nimicniciei mele* UUUU _U _U). Atunci când apar, troheii au rolul de a atrage atenția asupra valorii unor cuvinte. Terțina conține un număr relativ mare de celule ritmice cu multe silabe, având însă un singur accent (*în suferință* UUU_U, *a nimicniciei* UUUU_U, *eu nu mai cred* U_UU, *şi n-am tărie* U_U_U), toate cu referire la starea eului liric, care parcă doreşte să le uite; el nu le clamează, ci le şopteşte, sporind suferința.

Perturbarea ritmică din strofa ultimă (*Dă-mi tinerețea mea* 1 4 6) marchează o revenire la atitudinea inițială: cererea de regăsire a unității pierdute. Putem presupune că, dacă nu ar fi existat rigoarea formală a sonetului – ce impunea cu strictețe ritmul de 11 silabe – versul ar fi avut o structură simetrică la nivelul verbului: *redă-mi tinerețea mea, / redă-mi credința*. Peonul III, urmat de o silabă independentă accentuată ce aduce un plus informațional (*tinerețea mea* UU_U _), circumscrie un timp ce stă sub semnul *credinței* (U_U), deci al unității.

Se observă poziția inițială în vers a celor doi peoni IV: UUU_ (*Şi reapari… / Ca să te-ador….*), care conțin fundamentul rugăciunii, care este recuperarea sacrului şi adorarea acestuia. De asemenea, cele două structuri iambice circumscrise unor adverbe, care, semantic, se află în antiteză (*de-acum* U_ şi *pe veci* U_) reliefează – cel puțin, din punct de vedere prozodic – depăşirea crizei existențiale prin suprapunerea eternității prezentului. Cezura desparte structura: peon IV – dipodie iambică (*Ca să te-ador de-acum pe veci*), prin care este redată cea mai profundă dorință a eului liric, de un amfibrah (*Marie!* U_U), ce amplifică adorația implicând principiul adorat: Fecioara Maria.

Dacă nu ar fi această individualizare conținută de ultimul vers al sonetului (care, se ştie, are valoare conclusivă şi identifică *lumina lină* invocată cu Fecioara Maria), versurile eminesciene ar putea fi interpretate ca o poezie cu valențe erotice, în care iubirea este sacralizată şi spiritualizată. La fel ca

şi în alte poeme, condiţia poetului este aceea de însingurat (*Pierdut în suferinţa nimicniciei mele* U_ UUU_U UUU_U _U din *Pierdut în suferinţa*) iar femeia iubită dobândeşte atributele angelităţii (*O, dulce înger blând*) şi unicităţii (*Un luceafăr*). Adeseori, în sonete (*Sunt ani la mijloc… Când însuşi glasul…*), imaginea iubitei pierdute – în amintire sau nefiinţă – este chemată: *O, vino iar!* _ / _UU, invocată magic: *Cobori încet… aproape, mai aproape* (U_ U_ / U_ U/ UU_ U) din nevoia de recuperare a unui timp paradisiac. *Cântul unei dulci evlavii* din *Când însuşi glasul…* poate anticipa, prin profunzimea şi natura trăirii, sentimentul religios din *Răsai asupra mea,* cu atât mai mult cu cât o invocaţie adresată Fecioarei poate fi considerat şi poemul intitulat *Rugăciune* în care există paralelisme frapante cu sonetul analizat, precum aceste versuri: *Din neguri te arată / Lumină dulce, clară, / O, maică prea curată / Şi pururea fecioară, / Marie!*

Indiferent de modul în care interpretăm sonetul eminescian, ca poezie de dragoste sau poem religios, observăm ca principiu fundamental suprapunerea celor două sentimente fundamentale: iubirea şi trăirea sacrului, a sentimentului religios. Structura de adâncime a sonetului susţine şi ea conţinutul grav al versurilor: nevoia de regăsire a sinelui prin adorarea Fecioarei/iubitei.

RASAI ASUPRA MEA...
Răsai asupra mea, lumină lină,
U_ U_U_ / U_U _U
Ca-n visul meu ceresc d-odinioară;
U_U   _   U_   UUU_U
O, maică sfântă, pururea fecioară
 _ / _U   _U / _UU   U_U
În noaptea gândurilor mele vină.
U_U   _UUU   _U   _ U
Speranţa mea tu n-o lăsa să moară
  U_U_   U_UU   U_U
Deşi al meu e un noian de vină;
U_ U_   UUU_   U_U

Privirea ta de milă caldă, plină,
 U _U_   U_U   _U / _U
Îndurătoare-asupra mea coboară.
UUU_UUU   _   U_U
Străin de toți, pierdut în suferință
U_ U_   /   U_   UUU_U
Adâncă a nimicniciei mele,
  U_U   UUUU_U   _U
Eu nu mai cred nimic şi n-am tărie.
U_UU   U_   U_   U_ U
Dă-mi tinerețea mea, redă-mi credința
    _   UU_U   _ / U_   U_U
Şi reapari din cerul tău de stele:
   UUU_   U_U_   U_U
Ca să te-ador de-acum pe veci, Marie!
   UUU_   U_   U_   / U_U

Cum l-aş edita pe Eminescu. Dintr-o ediție de sertar

N. GEORGESCU

Melancolie

Părea că printre nouri s'a fost deschis o poartă,
Prin care trece albă regina nopții moartă –
O dormi, o dormi în pace printre făclii o mie
Şi în mormânt albastru şi 'n pânze argintie,
În mausoleu-ți mândru, al cerurilor arc
Tu adorat şi dulce al nopților monarc! –
Bogată în întinderi stă lumea 'n promoroacă,
Ce sate şi câmpie c'un luciu văl îmbracă;
Văzduhul scânteiază şi ca unse cu var
Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar.
Şi țintirimul singur cu strâmbe cruci veghiază,
O cucuvae sură pe una se aşază,
Clopotnița trosneşte, în stâlpi isbeşte toaca
Şi străveziul demon, prin aer când să treacă,
Atinge'ncet arama cu zimți-aripei sale
De-auzi din ea un vaier, un aiurit de jale.
Biserică 'n ruină
Stă cuvioasă, tristă, pustie şi bătrână,
Şi prin fereste sparte, prin uşi țiue vântul –
Se pare că vrăjeşte şi că-i auzi cuvântul –
Năuntrul ei pe stâlpu-i, păreți, iconostas
Abia conture triste şi umbre au rămas;
Drept preot toarce-un greer un gând fin şi obscur,
Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur.
....
Credința zugrăveşte icoanele 'n biserici –

Şi ’n sufletu-mi pusese poveştile-i feerici,
Dar de-ale vieţii valuri, de al furtunei pas
Abia conture triste şi umbre-au mai rămas.
În van mai caut lumea-mi în obositul creer,
Căci răguşit, tomnatec, vrăjeşte trist un greer;
Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi ţiu,
Ea bate ca şi cariul încet într’un sicriu.
Şi când gândesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca şi când n-ar fi viaţa-mi, ca şi când n-aş fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost,
De-mi ţin la el urechea – Şi râd de câte-ascult
Ca de dureri străine?… Parc’am murit de mult.

Sigle folosite

CL: Convorbiri literare (1 septembrie 1876)

P1, P2, …, P11: ediţia Maiorescu (Poesii de Mihail Eminescu, Ed. Socec, Bucureşti, 1883 / Ediţia princeps / – 1911 / Ed. a XI-a)

IS: ediţia I. Scurtu (Mihail Eminescu: Poezii. Ediţie revizuită de Ion Scurtu, Bucureşti, Editura Leon Alcalay, f.a. / B.P.T./)

GBD: ediţia G. Bogdan-Duică (M. Eminescu: Poezii, publicate şi adnotate de G. Bogdan-Duică, Ed. Cultura Naţională, Bucureşti, 1924).

I: ediţia Ibrăileanu (M. Eminescu: Poezii, ediţia a II-a alcătuită de G. Ibrăileanu, Editura Naţională – Ciornei, Bucureşti, f.a.)

B: ediţia Botez (M. Eminescu: Poesii, ediţie îngrijită de Constantin Botez, Ed. Cultura Naţională, Bucureşti, 1933).

Ol: ediţia Perpessicius (M. Eminescu: Poezii tipărite în timpul vieţii... Vol. 1, Ed. Fundaţiilor regale, Bucureşti, 1939).

OA: ediţia a II-a Perpessicius (M. Eminescu: Opere alese, I, ediţie îngrijită şi prefaţă de Perpessicius, ediţia a II-a, Ed. Minerva, Bucureşti, 1972).

Gh. Adamescu: ediţia Adamescu (Mihail Eminescu: Poezii. Introducere, biografie, notiţe şi glosar de Gh. Adamescu, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1947 / ediţia a XI-a/).

Note

1. Păstrăm *pintre* din CL P1-P2 GBD (*printre nouri*, din celelalte ediții, sugerează în context grămada de nouri, nu despicătura, poarta). P8-P11: *printre nori* (greşeală de tipar). Pentru concordanța timpurilor *părea – s'a fost deschis – trece*, vezi virgula de la sfârşitul versului (care realiniază imperfectul la prezent, dând sens final: *prin care trece = ca să treacă*). Toți editorii păstrează această virgulă, deşi nu are (altă) funcție gramaticală. 2. Punct după vers I OA, punct şi linie de pauză B Ol. (Păstrăm numai linia de pauză. Vezi situația similară la v. 25 unde editorii nu mai concordă: I nu pune nimic după vers, B 0l pun numai linie de pauză, ca aici. Fără punct indică, firesc, lipsa pauzei, iar lectura continuă cere intonare specială a termenului *moartă*, vezi *dormi* repetat din v. urm.: nu doreşte sensul propriu şi chiar îl desfiinţează; regina nopții nu este *moartă*, ci *doarme*.) 3 Numai OA (şi edițiile actuale): *O, dormi, o dormi*. Gh. Adamescu: *O, dormi! o, dormi în pace*. (La Eminescu *O* cu valoare interjectivă este mai mereu conjunct; excepțiile, foarte rare, sunt motivate de ritm. Aici virgula după *O* din edițiile actuale este mai mult simbolică, o eventuală pauză înainte de acelaşi *o* din *dormi* fiind cacofonică.) 4 *Şi... şi* au valoare adverbială: albastru este cerul iar argintii sunt cele două pânze de nouri (nici un editor nu pune virgulă după *albastru*, ca pentru o enumerare, şi nu restrânge apostroful). 5 *Mausoleul* este o construcție închisă. Aici, dacă luăm sensul propriu, înseamnă un mormânt deschis, în care se vede regina nopții. Urmează în mod necesar că trebuie să înțelegem întregul cer/cosmos ca un mausoleu, lumea în întregul ei. Vezi şi nota următoare. 5. Toate edițiile (de la P1) pun *al cerurilor arc* între virgule, apoziție la *mauzoleu-ți mândru*. Păstrăm punctuația din CL, Mss 2259, 244 şi Mss 2276 bis 21 *Al cerurilor arc* este luna (adică: ține cerurile, bolta cerească; imaginea mauzoleului este văzută din interior, vezi observația noastră de mai sus). Imaginea este anticipată de *pintre nouri*, *pintre făclii*, *pânze argintie* de o parte şi de alta a porții. Compară cu versurile 21-22 din *Când amintirile*: *Când luna trece prin stejari / Urmând mereu în cale-şi*. Luna care merge mereu pe urmele sale (mişcare în

nemişcare) este arcul cerurilor. (De altfel, mausoleul este construcţia pătrată, cubică, nu rotundă, „mausoleu-arc”). 6 Păstrăm linia de pauză după semnul întrebării, ca în CL GBD I (celelalte ediţii au numai semnul întrebării, dar aici se încheie incidentala, mai bine zis reluarea pentru explicaţii a imaginii după termenul *moartă* din v. 2) 6 Pentru *monarc*, masculin dar atribut al *lunii*, vezi limba germană unde luna este de gen masculin. Revezi, însă, imaginile anterioare: luna este arcul cerurilor, stăpânul absolut, singur, unul al „mausoleului”. 7 Toate ediţiile (de până la OA) păstrează apostroful, larg de aici. 8 P8-P11 IS: *Ce sate şi câmpii* (probabil, pentru *satele şi câmpii*). *Câmpie* este plural, vezi şi adjectivul *argintie* mai sus. 9 P1 pune virgulă după *scânteiază* (astfel şi IS), GBD P2-P11: *Văzduhul scânteiază, şi, ca unse…* Păstrăm CL, acceptate aici şi de B Ol. Punctuaţia maioresciană este pur vizuală, versul se citeşte unduios, fără nici o pauză până la *zidiri* din v. urm. nu ca Gh. Adamescu: *Văzduhul scânteiază şi, ca unse cu var, / Lucesc…*). 11 Numai B Ol-OA (şi ediţiile actuale): *veghează* (pentru uniformizare; aici vocalismul este dictat de *scânteiază* de mai sus). 12 Numai B Ol-OA: *cucuvaie*. Eufonic: *cu-cu-va-e*, ca în CL şi celelalte ediţii. 12 P8-P11 I Ol-OA (nu şi B, însă): *aşează*. Păstrăm *aşază*. După consumarea liniei eufonice *scânteiază – veghiază*, autorul trece la alt registru, al sonorităţilor estompate, vezi în continuare. 13 Nu putem prelua ca în ediţiile actuale: *trosneşte – izbeşte*. Având de ales între *s* şi *z*, optăm pentru *s* în ambele locuri, ca CL şi ediţiile vechi. 13 Virgulă după vers ediţiile (de la P1); vezi, însă, mai sus, v. 4 şi v. 9, unde nu se pune virgulă înainte de *şi*. Aici trecerea demonului nu este fabuloasă, miraculoasă etc. – ci se înseriază „normal” în peisaj. 14 P1-P3: *străverziul* (nu este greşeală de tipar, ci atracţie de la *arama* de mai jos). 14 Apostroful strâns din CL, pe care-l păstrăm, indică lectura: demonul atinge abia perceptibil arama, încet de tot. Vezi şi forma conjunctă *zimţi-aramei*, păstrată astfel peste tot în afară de OA care articulează: zimţii-aramei. 15 Virgula după vers din ediţii (mai puţin B Ol-OA P6-P11) dă sens consecutiv: *încât auzi* (dar este ilogic: [atât de] încet încât auzi). Acest sens ar fi trebuit

întărit de sensul exclamării după v. 16. Păstrăm fără virgulă, ca în CL şi celelalte ediţii. Sensul: *dacă auzi*. Întăreşte observaţia noastră de deasupra: numai dacă auzi din aramă un vaier înseamnă că demonul a atins-o încet cu aripa. P1, P3-P11 au fără cratimă: *De auzi* (pentru a păstra sensul condiţional) dar şi virgulă după versul 15. Pentru topica inversă, vezi exemplele anterioare (inclusiv *al cerurilor arc tu adorat şi dulce al nopţilor monarc*). 17 Păstrăm nearticulat, ca în CL. Ediţiile au *Biserica'n ruină*. Nu este clopotniţa cimitirului, vezi mai sus, v. 10: *Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar*. Biserica este una dintre ruinele din „mausoleul mândru" al lunii. Forma nearticulată dă dimensiune cosmică tabloului (putând fi orice ruină/biserică, nu numai una singură, aceasta de aici) şi pregăteşte comparaţia cu sufletul de mai jos. 19 Păstrăm *fereste* din CL BGD (evită, aici, un du-te vino *tre-rte*, foarte neplăcut la ureche). 20 Pentru imagine, compară cu arta poetică din *Singurătate* (*Readuc melancolia-mi / Iară ea se face vers*) şi, mai ales, cu domul din *Strigoii* în care se adună glasurile *Un cânt frumos şi dulce – adormitor sunând*. Pregăteşte comparaţia cu sufletul ca receptacol al „poveştii". *Vrăjeşte* are, aici, sensul susură, ţiuie, bolboroseşte (sunete amestecate în care se aude cuvântul credinţei). 21 Numai OA: *pe stâlpii-i* (ca mai sus, *zimţii – aripei*). Gh. Adamescu are grafia ciudată *pe stâlpi-'-i* (dar logică, în fond: consideră că a căzut *-i* final din *stâlpii* şi *î-* iniţial din *îi*). Formele nearticulate reiau *biserică*, tot nearticulat. Vrea rostirea cuvintelor înceată, şoptită. 21 Numai P8-P11: *pereţi*. 22 CL: *remas* (încă din P1 redat: *rămas*) 24 Păstrăm *dascal* din CL GBD. Considerăm că alege forma preţioasă şi ca ironie, dar şi ca să scape de cacofonia în lanţ *dascăl toacă cariul*. Cere accentul în vers *dáscal*, apoi cezură ca să facă simplă aliteraţie din repetiţiile următoare (cum ar fi: cariul toacă drept dascăl, nu drept altceva). Observă că şi *préot* are accentul schimbat faţă de obişnuitul, la Eminescu, *preót*. Constatăm că biserica este din lemn: carii au pătruns în câlţii frescei şi în lemnul de suport. Nu este vorba de „ruina romantică" din piatră şi cărămidă ce ilustrează, de regulă, poemul. 25 Apostroful larg de aici (păstrat în toate ediţiile cu apostrof) cere recitarea egală a

celor patru cuvinte, ca şi când ar fi indecis pe care să-l scoată în evidență. Compară cu un eventual icoanele'n biserici, care ar fi cerut accent pe ultimul cuvânt. 26 Numai Gh. Adamescu preia cu apostrof strâns: *Şi'n sufletu-mi* (şi puncte de suspensie după v. 25). Aici *şi* are valoare adverbială. 27 B 0l-OA: *furtunii* (pentru că vede *vieții* anterior; Eminescu foloseşte întâmplător genitivele feminine: dictează eufonia). 29-30 OA: *creier/greier*; I: *crier / grier*. 30 I: *tomnatic* (pentru că are *grier*). 32 Remarcă seria *mausoleu – biserică – suflet – sicriu* (unde *suflet* are sensul de sediu, spațiu al sufletului). 35 Pauză între v. 35 şi v. 36 P8-P11 Is. 36 P8-P11: *Cine e acel* (pentru *Cine e cel*?!) 37 Păstrăm *urechia* din CL GBD. P1-P11: *De-mi țin la el urechea şi rid*, I O1-OA: *urechea – şi râd*. Vocalismul din CL trebuie păstrat, vezi mai sus: *țiuie vântul*, *mâna-mi țiu* etc. Este posibil chiar un lapsus la autor, pe sensul lui *țiue (țiuie) urechia.* Vocalismul învecinat obligă, însă, păstrarea termenului astfel. Şi râd (CL şi edițiile vechi: *rid*), scris cu majusculă după linia de pauză, are sensul *chiar (şi) râd*. 38 Pentru grafia *parc'am*, compară cu *Lacul: eu (...) par'-c'ascult* (vezi discuția mai largă acolo, şi în *Scenariul probabil al ediției princeps*).

Observație

Mihail Dragomirescu notează, în ediția sa (1937) la *Melancolie*: „În «Convorbiri literare» găsim două greşeli de tipar: *Biserică* în loc de *biserica* şi *spâlpi* în loc de *stâlpi* care trebuie înlăturate". Exemplarul din Biblioteca Academiei, consultat de noi, are într-adevăr *Biserică* (şi restituim termenul) – dar… *stâlpi*. Observații asemănătoare mai face N. Iorga la *Egipetul*, versul 36: *Umbra gândurilor regii* (*Regale* în „Convorbiri") şi la *Călin*, v. 246: *Îi foşnea uscat pe frunze poala lung-a albei rochii* („În text: *foşnesc*") – ambele, verificate de noi cu exemplarul Academiei Române, inexacte. Interesante sunt, însă, observațiile lui Constantin Botez şi Grigore Scorpan, de data aceasta la acelaşi loc, *Egipetul*, v. 3: *Pe-a lui maluri gălbii şese stuful creşte din adânc*. Gr. Scorpan: „*maluri gălbui*". Exemplarul nostru are cert *gălbii*. Asemenea observații (nu le-am cules pe toate) denotă fie încurcare de

fişe la exegeți, fie posibilitatea ca să existe două tiraje ale „Convorbirilor literare”. Ar însemna că greşeala s-a îndreptat, după care tipărirea a continuat existând exemplare cu ambele forme. Gr. Scorpan a fost bibliotecarul Universității din Iaşi – deci, acolo pot fi căutate exemplare cu alte forme tipărite decât cele din Bucureşti. Dacă se verifică, aceste observații fac din toate exemplarele „Convorbirilor literare”... unicate (cel puțin, ştiințific şi bibliologic).

Poemul *Melancolie* în „Convorbiri literare” şi în ediţia princeps

In honorem Adrian Voica

N. GEORGESCU

De cele mai multe ori Eminescu publică în „Convorbiri literare” grupaje de poezii şi acestea au unitatea lor formală şi tematică, ceea ce duce la editarea împreună, în ordinea în care se află în revistă. G. Ibrăileanu desfiinţa chiar autonomia unui poem pentru a respecta situaţia din revistă. Este vorba de poemul *Departe sunt de tine*, publicat în revistă imediat după *Singurătate*, despărţit de acesta doar prin trei steluţe (fără titlu, deci; titlul actual reprezintă primele cuvinte din primul vers): în ediţia Ibrăileanu există poemul *Singurătate* la care se adaugă, după trei steluţe, versurile poemului următor, ca şi când ar fi vorba de o singură piesă[1]. Că este o exagerare, o dovedeşte şi faptul că nici un editor nu-l urmează. Ceea ce trebuie însă observat este că aceste grupaje publicate în revistă nu se regăsesc, ca grupaje, decât în mică parte în ediţia princeps din 1883. Acest „diptic”, de pildă, se desface şi *Singurătate* deschide volumul iar *Departe sunt de tine* devine poezia cu numărul 43, între *S-a dus amorul* şi *Freamăt de codru*.

Interesant mi se pare grupajul de patru poezii (numerotate cu cifre romane) din 1 septembrie 1876: I. *Melancolie*, II. *Crăiasa din poveşti*, III. *Lacul*, IV. *Dorinţa*. Dl. prof. Adrian Voica (a cărui carte, *Versificaţie eminesciană*[2], stă de

---

[1] M. Eminescu, *Poezii*, ediţie alcătuită de G. Ibrăileanu, Ed. „Naţionala” S. Ciornei, Bucureşti, f.d., p. 63-65.

[2] Adrian Voica, *Versificaţie eminesciană*, Ed. Junimea, Iaşi, 1997 (Eminesciana, 58), p. 55-71.

mult pe biroul meu printre aşa-zisele instrumente de lucru) dedică acestui grupaj un capitol intitulat „Armonia – ca principiu existenţial şi poetic”. Dânsul argumentează că şi din punct de vedere al versificaţiei acest grupaj este unitar (rima priveşte doar versurile pare, ritmurile sunt apropiate). S-ar putea aduce şi un argument de grafie în susţinerea acestei idei. În *Melancolie* avem acel final ce aminteşte de *je est un autre* al lui Rimbaud: „Şi când gândesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură / Încet repovestită de o străină gură, / Ca şi când n-ar fi viaţa-mi, ca şi când n-aş fi fost. / Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost, / De-mi ţin la el urechea şi râd de câte-ascult / Ca de dureri străine?… Parc’am murit de mult”. Această dedublare a eului liric este fascinantă de vreme ce partea ancorată în real mai poate, încă, să dea seama de cea dizolvată în marele tot al universului. Cu riscul că aducem în amintire locuri comune, citām din poemul imediat următor, *Crăiasa din poveşti*. Aici fata priveşte unda lacului şi o „farmecă” aruncând în ea trandafiri în dorinţa de a vedea chipul iubit. Finalul: „Ea se uită… Păru-i galbăn, / Faţa ei lucesc în lună, / Iar în ochii ei albaştri / Toate basmele s’adună.” Cine-i vede faţa cu ochii, părul – de vreme ce ea este aplecată deasupra apei? Nimeni altcineva decât „chipul” invocat, chemat prin ritualul descris: „Ca să iasă chipu’n faţă / Trandafiri aruncă tineri, / Căci vrăjiţi sunt trandafirii / De-un cuvânt al sfintei Vineri”. Păstrând sugestia din *Melancolie*, celălalt eu care s-a dizolvat în poveste se adună din undele lacului şi-şi vede crăiasa din poveşti. Este ca într-un scenariu cu mai multe episoade. Urmează chiar poezia *Lacul*. Anterior, ea îl aştepta pe el şi vrăjea unda ca să apară. Acum el o aşteaptă pe ea. Redau versurile cu grafia din revistă: „Şi eu trec de-a lung de maluri / Par’-c’ascult şi par’-c’aştept / Ea din trestii să răsară / Şi să-mi cadă lin pe piept.” Scris astfel, *par’-că*, nu mai avem adverbul *par’că* din *Melancolie*, ci forma verbală *pare că*. Acordul devine: *eu pare că*, adică *pare că eu*, persoana I este şi persoana a III-a în acelaşi timp: dedublarea din *Melancolie* se păstrează.

O mică observaţie ce va deveni importantă: Adrian Voica are versul *Şi eu trec de-a lung de maluri*, iar schema este vv –

v – v – v (cu *v* notăm silaba neaccentuată, cu – pe cea accentuată; importante sunt grupările, sau „celulele ritmice", cum le numeşte autorul, pentru că indică pauzele, deci radiografiază cât se poate de exact melodia discursului). Dânsul reia edițiile actuale; Eminescu vrea *de-a lung*, cu schema puțin mişcată, şi cu alte pauze. Practic, acest *de-a lung de maluri* face miezul, nucleul poeziei. Nu este *de-a lungul malurilor*, nu este o trecere cu paşi, un fel de du-te-vino. Reținem că lacul este alungit şi „tremură", deci este o apă curgătoare. El, cel care aşteaptă perechea ca să sară în luntre, pare mai mult un gând, un duh, partea de dincolo de sinele real, acel „altul" din *Melancolie*. Poezia are puternice inflexiuni thanatice, ea pare un înger psihopomp. Cea de-a patra poezie din grupaj, *Dorința*, este tocmai o chemare către codru unde perechea umană se armonizează în cosmos.

Acest grupaj, atât de unitar în revistă, în ediția princeps se disipează, nici una dintre cele patru poezii nu-şi mai suportă vecinătățile inițiale. La o privire mai atentă, vom observa că avem de-a face cu patru teme majore – şi fiecare dintre ele este înconjurată, în ediția princeps, de variațiunile ei. Ai zice: patru genuri urmate, fiecare în parte, de speciile sale – vorbind în limbaj aristotelic. Amintim aici că acest grupaj eminescian din „Convorbiri literare" este singurul numerotat (cu cifre romane). Numerotarea implică ordine crescătoare, de la 1 la 4; în ediția princeps poeziile se regăsesc, într-adevăr, în această succesiune – deşi nu stau grupate una după alta. Cifrele romane şi păstrarea succesiunii vor fi argumente puternice privind voința autorului, a lui Eminescu însuşi, atât în organizarea grupajului din revistă (lucru pe care nimeni nu l-a contestat şi nu credem că ar avea motive să-l conteste) – cât, mai ales, în organizarea poeziilor în ediția princeps. Noi am numit această organizare „scenariu posibil" şi am arătat, în lucrarea noastră[3], că trecerea de la o poezie la alta este motivată. Acceptând această concluzie, din ea decurge alta, mult mai importantă. Anume: poeziile lui Eminescu au o valoare, un sens în ediția

[3] N. Georgescu, *Eminescu şi editorii săi*, Ed. Floare albastră, Bucureşti, 2000, vol. II, p. 245-319.

princeps – şi o altă valoare, un alt sens luate în sine. Cu alte cuvinte, vecinătățile din volum se implică în fiecare poem în parte. Expresia ultimă a acestei concluzii se va regăsi în *Criticilor mei*, poemul care încheie volumul. Acolo există cele două strofe eliminate şi din ediția princeps şi din „Convorbiri literare”, dar prezente în toate manuscrisele poemului (şi în scrisoarea către I. Slavici din 1877[4]): „De-unde iei privire clară / Care-n linişte alege / La gândiri menite vieții / Viața-n floare să le lege // Şi c-o sigur-creatoare / Trăsătură de condei / Unor să le dai viață / Altor viața să le iei”. Aici găsim nu numai ideea de antologie, *florilegiu* (versul: „Viața-n floare să le lege”) – dar şi răspunsul poetului la imensa responsabilitate a creatorului în general, care trebuie să ia viață şi să dea viață, care este pus în condiția demiurgului (față de gândirile sale, însă). Într-adevăr, numai în buchet, în florilegiu (grupaj, antologie) pot fi salvate „gândirile menite vieții”, nu există salvare de unul singur. Soteriologia eminesciană propune grupul – de la pereche (care nu înseamnă numai masculin-feminin, ci şi om-înger, de pildă) la lumea întreagă. Cu atât mai important de studiat este grupajul în editarea poeziei eminesciene în general. Poetul însuşi cere, la un moment dat[5], redacției „Convorbirilor” ca poeziile pe care le trimite „să se tipărească tuspatru deodată” (este vorba de grupajul din 1878: *Povestea codrului*, *Povestea teiului*, *Singurătate*, *Departe sunt de tine*). De ce însă volumul din 1883 nu este, ca să zicem aşa, un grupaj de grupaje, de ce nu respectă ordinea (nu cronologică, ci formală) a poemelor cum a fost ea stabilită prima dată de către poet, la prima publicare, cea din revistă? De ce, pe de altă parte, această ordine primă poate fi regăsită, în anumite cazuri – cum este cel al păstrării succesiunii pieselor din grupajul din 1 septembrie 1876? Aceste ipoteze de lucru sunt dezvoltate mai amplu în lucrarea amintită; pentru studiul de față, menit să ceară dialogul, aducem doar scurte rezumate.

---

[4] Scrisoarea datată *20 septembrie 1877*, în I. E. Torouțiu: *Studii şi documente literare*, III, 126-127.

[5] Scrisoarea neexpediată se află în B.A.R., Mss 2255, f. 312-314. A fost publicată de I. E. Torouțiu, în *Studii şi documente literare*, IV, 134-136.

Este vorba, deci, de a încerca să explicăm cum şi de ce s-au disipat în ediţia princeps cele patru poeme care formează un grupaj foarte unitar, publicate în acelaşi număr din „Convorbiri literare", 1 septembrie 1876: I. *Melancolie*, II. *Crăiasa din poveşti*, III. *Lacul* şi IV. *Dorinţa*. În ediţia princeps din 1883, ele au poziţiile: 6. *Melancolie*, 12. *Crăiasa din poveşti*, 22. *Dorinţa*, 28. *Lacul*. Din capul locului observăm că între primele două şi următoarele două sunt exact şase poziţii; dacă şi între a doua şi a treia ar fi acelaşi număr de poezii lucrul ar deveni cu adevărat interesant. Între *Crăiasa din poveşti* şi *Dorinţa* se află aceste poezii: *Odă*, *La mijloc de codru des*, *Venere şi Madonă*, *Sonetele* (şase la număr) – un total de 9 poezii. Să privim, însă, poemele de după *Melancolie*. Ele sunt: *Rugăciunea unui dac*, *Pe aceeaşi ulicioară*, *De câte ori, iubito*, *O, rămâi* şi *Despărţire*. Evident, asemenea experimente se fac cu cartea în mână, adică citind. *Melancolie* se încheie cu expresia pe care am comentat-o: *Parc'am murit de mult*, iar *Rugăciunea unui dac* se deschide cu versul: *Pe când nu era moarte, nimic nemuritor*; am zice, o legătură formală. Tristeţea, apoi, se regăseşte şi colo şi colo. Tristeţea domină şi *Pe aceeaşi ulicioară*, poemul următor, şi *De câte ori iubito*... şi *O, rămâi*. Toate aceste cinci poeme, o pentadă, se subsumează tematic ideii din *Melancolie*. În cartea noastră *Eminescu şi editorii săi*, supunând unei analize mai largi conţinutul ediţiei princeps, descriam un scenariu probabil al ei, adică motivam de ce poemele sunt înlănţuite aşa şi nu altfel în această ediţie, de ce, cu alte cuvinte, grupajele omogene din revistă sunt desfăcute, iar poeziile sunt grupate altfel. Astfel, primele cinci poezii din volum organizează o pentadă, aceea a *Singurătăţii*, fiind variaţiuni pe tema poeziei care deschide cartea şi are chiar titlul *Singurătate*. Este vorba de *Lasă-ţi lumea ta uitată*, care este o singurătate în doi, de *Şi dacă*, singurătatea gândului, *Pajul Cupidon*, a zeului iubirii, *Ce te legeni*, a codrului. Urmează cele cinci melancolii deja anunţate, iar apoi poezia *Despărţire* anunţă cinci despărţiri (căutări ale sinelui). În pentada aceasta a despărţirilor, *Crăiasa din poveşti* face o foarte potrivită pereche cu *Odă (în metru antic)*: regăsirea de sine *a ei* – urmată de regăsirea de sine *a lui* (*pe mine / Mie*

redă-mă!). Nu continuăm; oricine poate urmări structura ediției princeps, pentru că această carte, cea mai frumoasă din cultura română, s-a retipărit de atât de multe ori încât nu cred să lipsească din casa vreunui iubitor al lui Eminescu. Am vrut să arătăm că grupajul din 1 septembrie 1876 a fost unitar la locul lui, în revistă, dar în volum își găsește altă unitate. Ne aflăm, desigur, noi înșine în impas: ce vom face cu grafia *par'-că* din *Lacul*, aceea care am stabilit că prelungește ideea din *Melancolie*, unde avem, însă, *par'că*? Întrucât susținem unitatea largă a volumului, noi vom pune fiecare poezie la locul ei din volum, adică la mare distanță una de alta, astfel că nu mai devine semnificativă alăturarea a două moduri de a scrie aceeași expresie.

Nu ne rămâne decât să sperăm că nota de subsol va rezolva și acest inconvenient.

Rămânând însă la cartea d-lui Adrian Voica, de la care am plecat pe urmele acestui grupaj, nu putem scăpa ocazia de a spune câteva lucruri despre ea. Este foarte fericită expresia „celulă ritmică" – iar munca autorului de a individualiza, pe firul fiecărui vers în parte, cuvintele care se rostesc împreună, ca și pauzele dintre cuvinte, mi se pare de-a dreptul novatoare: alte cărți de metrică nu amănunțesc atât de mult versul, mulțumindu-se să propună scheme generale. Desigur, fiindcă discută ediții actuale, autorul nu stabilește pauzele în rostire după apostrofuri ori după felul cum a scris Eminescu (legat ori dezlegat) unele cuvinte. Am văzut, dânsul are versul „Și eu trec de-a lung de maluri", sacadat, silabic; poetul are *de-a lung*, implicând accent secundar (ce se reverberează și pe silaba anterioară, astfel că avem: *Și eu treec*, cu sensul *trec și iar trec*, oarecum aspect imperfectiv sau sens frecventativ). Sunt destule astfel de situații unde scheme ritmice nu coincid cu intenția dedusă din grafie. Sunt însă covârșitoare cazurile unde metricianul, neavând de-a face cu grafii speciale, reușește să ne surprindă prin acuratețea cu care se apropie de text. Dl Adrian Voica stăpânește cu desăvârșire, nativ, limba română și are acele intuiții formidabile ce nu sunt ale omului de știință ci trădează însuși poetul. Practic, îmi închipui că dânsul nu ține cont în prea mare măsură de scriere, ci recită textul

eminescian, îl repetă până când îi găseşte structura sonoră potrivită. Mi se pare interesant: oralitatea salvează poezia redându-i ceea ce scrierea îi ştirbeşte. Practic, asta dovedeşte că în stilul oral noi folosim cele două (sau trei) forme de apostrof în mod natural. Când afirmă că respectă principiul fonetic, scrierea limbii ar trebui să țină cont de aceste apostrofuri naturale care sunt fonetice, se aud adică. Marii specialişti în versificație reuşesc, iată, să acceadă la principii prin pâcla servituților de tot felul.

Cercuri concentrice

Adrian VOICA

Publicată mai întâi în ediția Maiorescu din decembrie 1883, *Cu mâne zilele-ți adaogi*... „este cea mai schopenhaueriană poezie a lui Eminescu”[1]. Afirmația îi aparține lui Tudor Vianu, dar se pare că mentorul „Junimii” avusese înaintea sa o concepție similară, din moment ce transformările produse în ultima variantă confirmă această realitate. Apropierea şi îndepărtarea poetului român de filosofia schopenhaueriană probează deopotrivă acceptarea, dar şi uşoara ei respingere (prin delimitare, presupunând îmbogățirea ideilor preluate cu nuanțe personale, rod al unei gândiri poetice originale). Cert este că tipărirea acestei poezii coincide dacă nu cu punctul cel mai înalt al influenței lui Schopenhauer în legătură cu relația dintre *etern* şi *efemer*, dintre *parte* şi *întreg*, ca şi dintre *clipă* şi *vecie* – atunci cu siguranță cu momentul ei cel mai lesne de remarcat. Oricum, textul publicat de Maiorescu evidenția *primatul ideilor*, lăsând pe un plan secund *aspectele compoziționale*, esențiale totuşi în poezia de față:

I. „Cu mâne zilele-ți adaogi,	v – v –vv v – v	9/x
II. Cu ieri viața ta o scazi	v – v – v – v –	8/a
III. Şi ai cu toate astea-n față	v – v – v – v – v	9/x
IV. De-a pururi ziua cea de azi.	v – v – v – v –	8/a
V. Când unui trece, altul vine	v – v – v/ – v – v	9/x
VI. Pe astă lume a-l urma,	v – v – v vv –	8/b
VII. Precum când soarele apune	v – v – vv v – v	9/x
VIII. El şi răsare undeva.	v – v – v vv –	8/b

[1] Tudor Vianu, *Poesia lui Eminescu*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, (s.a.).

IX. Se pare cum că alte valuri	v – v – v – v – v	9/x
X. Cobor mereu pe-acelaşi vad,	v – v – v – v –	8/c
XI. Se pare cum că-i altă toamnă,	v – v – v – v – v	9/x
XII. Ci-n veci aceleaşi frunze cad.	v – v – v – v –	8/c
XIII. Naintea nopţii noastre umblă	v – v – v – v – v	9/x
XIV. Crăiasa dulcii dimineţi;	v – v – v vv –	8/d
XV. Chiar moartea însăşi e-o părere	– – v – v vv – v	9/x
XVI. Şi un visternic de vieţi.	vvv – v vv –	8/d
XVII. Din orice clipă trecătoare	v – v – v vv – v	9/x
XVIII. Ăst adevăr îl înţeleg,	– vv – vvv–	8/e
XIX. Că sprijină vecia-ntreagă	v – vv v – v – v	9/x
XX. Şi-nvârte universu-ntreg.	v – v vv – v –	8/e
XXI. De-aceea zboare anu-acesta	v – v – v – v – v	9/x
XXII. Şi se cufunde în trecut,	vvv – v vv –	8/f
XXIII. Tu ai ş-acum comoara-ntreagă	vvv – v – v – v	9/x
XXIV. Ce-n suflet pururi ai avut.	v – v – v vv –	8/f
XXV. Cu mâne zilele-ţi adaogi,	v – v – vv v – v	9/x
XXVI. Cu ieri viaţa ta o scazi	v – v – v – v –	8/g
XXVII. Având cu toate astea-n faţă	v – v – v – v – v	9/x
XXVIII. De-a pururi ziua cea de azi.	v – v – v – v –	8/g
XXIX. Priveliştile sclipitoare,	v – vvv vv – v	9/x
XXX. Ce-n repezi şiruri se diştern,	v – v – v vv –	8/h
XXXI. Repaosă nestrămutate	v – vv vvv – v	9/x
XXXII. Sub raza gândului etern”[2].	v – v – vv v –	8/h

---

[2] Citarea s-a făcut după ediţia: Mihail Eminescu, *Poesii*, Bucureşti 1884. Prima ediţie îngrijită de TITU MAIORESCU republicată în facsimil, Editura Europa, Craiova, 1992, p. 117-119. În monumentala sa ediţie începută în 1939 (M. Eminescu, *Opere*, I, *Poezii tipărite în timpul vieţii*, Fundaţia pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II”, Bucureşti, 1939, p. 204-205), Perpessicius transcrie versul XXVII: „De-a purure ziua de azi”, în locul formei aflate în circulaţie: „De-a pururi ziua cea de azi”. E drept, conţinutul rămâne acelaşi, dar schema ritmică diferă: v – vv – vv –, respectiv v – v – v – v –. Dumitru Irimia semnalează anomalia, în ediţia: Mihai Eminescu,

Cele patru manuscrise aferente textului de față au fost concepute în numai doi ani, ceea ce presupune nu atât o muncă asiduă, cât o preocupare continuă, presantă aproape, inexistentă în alte cazuri în care gestația s-a prelungit ca efect al căutărilor subconştientului creator. Dar în cazul poeziei *Cu mâne zilele-ți adaogi...* se observă o anumită febrilitate în afirmarea ideilor proprii, aflate întotdeauna *vis-à-vis* de cele schopenhaueriene, ca şi cum Eminescu ar fi simțit nevoia să dialogheze cu filosoful german de pe poziții de egalitate.

Conform precizărilor lui Perpessicius, poezia *Cu mâne zilele-ți adaogi...* se află în următoarele patru manuscrise:
A.2262, 182-181v. (8 strofe)..cca. 1878
B[1].2259, 347-349 (7 strofe)...cca. 1878
B[2].2261, 89v. (5 strofe)......................................cca. 1878-1879
C[1].2260, 37-38v. (9 strofe)...1879
C[2].2260, 239-240 (8 strofe)..1879[3].

Referindu-ne *exclusiv* la textul tipărit de Maiorescu, se poate constata în primele două strofe incidența ideilor schopenhaueriene asupra gândirii lui Eminescu. Însă ceea ce realizează poetul român echivalează cu o performanță lirică, fiindcă este greu să rezumi în patru versuri teoria schopenhaueriană a *prezentului continuu*:

„Cu mâne zilele-ți adaogi,
Cu ieri viața ta o scazi
Şi ai cu toate astea-n față
De-a pururi ziua cea de azi".

Ateismul schopenhauerian este sugerat încă din primul vers, în care forma scurtă a pronumelui personal în dativ („ți") exclude rolul divinității în conturarea destinului uman. Din concepte matematice, *adunarea* şi *scăderea* capătă conotații noi, oferindu-i lui Eminescu posibilitatea de a le aplica unei

---

Poezii, Editura Universității „Al. I. Cuza", Iaşi, 1994, p. 112, dar nu o comentează în nici un fel. Cum manuscrisele nu conțin nicidecum formularea propusă de Perpessicius, opțiunea sa ne apare cel puțin curioasă.
[3] Cf. M. Eminescu, *Opere*, III, *Poezii tipărite în timpul vieții*, ediție îngrijită de Perpessicius, Fundația Regele Mihai I, Bucureşti, 1944, p. 168.

filosofii ce pune accentul pe „ziua cea de azi”. Nimic nu valorează decât prezentul[4], al cărui conţinut rămâne acelaşi în esenţa sa, chiar dacă misterioasa „clipă” este plină de neprevăzut în exprimarea ei fugară.

Concepută ca stare normală a trecerii, viaţa nu se sfârşeşte niciodată, luând însă, datorită morţii, o altă formă. Pentru a demonstra *minciuna morţii*, Schopenhauer recurge la alegoria cu soarele pe care unii îl văd apunând, iar alţii răsărind. Eminescu o reia, într-o strofă ilustrând exclusiv ideile filosofului german:

„Când unul trece, altul vine
În astă lume a-l urma,
Precum când soarele apune
El şi răsare undeva”.

Dar imediat după aceste strofe impregnate de ideile lui Schopenhauer, Eminescu propune alte alegorii (privind statornicia *vadului* în contrast cu eterna curgere a *valurilor*, ca şi a revenirii ciclice a *toamnei* determinând căderea frunzelor).

Aşadar, *unitatea catrenelor iniţiale* este dată de abordarea poetică a unor idei filosofice esenţiale, lăsându-ne impresia că Eminescu a fost tributar acestora într-un asemenea grad, încât până şi ateismul schopenhauerian este acceptat. Abia în final, prin decodarea versului: „Sub raza gândului etern” putem eventual să înţelegem că totul este vegheat de creatorul universului şi al vieţii, adică de Dumnezeu.

Un mare hermeneut al liricii eminesciene – l-am numit pe Alain Guillermou – constată într-o *notă* la analiza consacrată acestei poezii că „în a doua schiţă, 2259, 347-349, strofa 7 este un ecou al strofei 1. Trebuia deci ca el (Eminescu, n.n.) să fi dat acestei strofe din textul publicat o valoare deosebită, pentru a merita să fie inserată ca *supliment* (subl. n.) la sfâr-

[4] În schema ritmică a versului IV, sintagma „cea de azi” structurează un amfimacru (– v –). Echivalentul semantic al sintagmei respective ar fi adjectivul „prezentă”. Dar realizând celula cu dublu accent (ca şi în versul III, unde alcătuirea „frunze cad” are o valoare prozodică similară), Eminescu sugerează (în spiritul poeziei) că şi prozodic eternul şi efemerul se pot înfăţişa sub aceeaşi formă.

șitul poemului, cu riscul de a rupe structura echilibrată prevăzută inițial”[5].

Într-adevăr, ultima strofă din varianta publicată de Maiorescu în ediția din 1883 fusese inițial concepută de Eminescu drept ultimul segment al unui cerc rămas, din păcate, neîncheiat. Fiindcă prima ei strofă – sinonimă cu segmentul inițial –, cea care ar fi dat cercului rotunjimea cuvenită, a fost înlăturată cu brutalitate. Nu Eminescu a procedat astfel, ci Maiorescu, din rațiuni care deliberat eludează forma în avantajul fondului. Căci fără ea (în care *totul* este pus sub semnul divinului) *unitatea* strofelor de inspirație schopenhaueriană apărea mai bine reliefată, iar *ateismul* filosofului german nu mai era în nici un fel cenzurat. Procedând în acest mod, ultima strofă din textul tipărit lasă, într-adevăr, impresia de „supliment”, contrazicând setea lui Eminescu de rotund, de perfecțiune.

Pe de altă parte, existența acestei *prime strofe* cu virtuți nebănuite – despre care va fi vorba pe larg în articolul de față – ar fi atestat faptul că ideile eminesciene circumscrise teoriei monoteiste cu privire la apariția universului și a vieții ar fi înconjurat *cu un cerc poetic* ateismul schopenhauerian. Atitudinea lui Eminescu favoriza astfel dialogul ideilor și nicidecum monologul steril al unora dintre ele.

Niciodată prima strofă din textul publicat de Maiorescu *nu-și află acest loc în versiunile anterioare*. Chiar dacă ameliorări stilistice sunt de semnalat, ele modifică foarte rar schemele ritmice ale versurilor – ceea ce demonstrează că Eminescu acorda prozodiei un rol important în conturarea acestora.

În tiparul A.2262, 182-181v., *a patra strofă* suna astfel:

„Cu mâne zilele adaogi	v – v – vv v – v
Cu ieri tu zilele le scazi	v – v – vv v –
Având cu toate-acestea-n față	v – v – v – v – v
De-a pururi ziua cea de azi”[6].	v – v – v – v –

[5] Alain Guillermou, *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, trad. de Gh. Bulgăr și Gabriel Pîrvan, Editura Junimea, Iași, 1977, p. 491.
[6] M. Eminescu, *Opere*, III, p. 169.

Tot *a patra strofă* era aceasta şi în versiunea B[1].2259, 347-349, numai că remanierile produse nu modifică decât o dată schemele ritmice.

Păstrată şi în versiunea finală, forma strofei la care ne referim accentuează *dramatismul trecerii*. Fiindcă prin ataşarea pronumelui personal în dativ („ți”), ca şi a adjectivului posesiv „ta” se obțineau adevărate linii de forță în discursul liric ce urmărea cu mai multă exactitate filosofia lui Schopenhauer:

„Cu mâne zilele-*ți* adaogi	v – v – vv v – v
Cu ieri *tu* viața *ta* o scazi	v – – – v – v –
Şi ai cu toate aste-n față	v – v – v – v – v
De-a pururi ziua cea de azi”[7].	v – v – v – v –

Caz rarisim în lirica eminesciană, cuvântul „viața” era bisilabic, ilustrând prozodic un troheu (– v) şi nu un amfibrah (v – v), cum se întâmplă de obicei în versurile sale. Explicația constă în faptul că acest cuvânt intră în sintagma ce structurează prozodic un amfimacru (– v –). Într-adevăr, „viața ta” are aceeaşi schemă ritmică întâlnită şi în alcătuirile „cea de azi” şi „frunze cad” – toate referindu-se la *prezent*.

În B[2].2261, 89v. strofa respectivă ocupă în poezie *poziția a doua*. Se revine la cuvântul „zilele” în locul sintagmei „viața ta”. Constatarea că acelaşi termen se repetă în două versiuni consecutive facilitează concluzia că deschiderea temporală este micşorată, dar Eminescu este mai aproape acum de ideea schopenhaueriană privind succesiunea şi finalitatea „zilelor”. În fond, *viața* este făcută din *zile*, numai că ea, viața, pare o abstracțiune în comparație cu concretețea elementelor (totdeauna egale) care o compun. Autorul vizează astfel *concretul*, a cărui perisabilitate este notată cu semnul minus:

„Cu mâne zilele-ți adaogi	v – v – vv v – v
Cu ieri tu zilele le scazi	v – v – vv v –
Având cu toate[8] acestea-n față	v – v – v – v – v
De-a pururi ziua [cea] de azi”[9]	v – v – v – v –

[7] *Ibidem*, p. 171.

[8] O *cratimă* era necesară, pentru ca versul respectiv să aibă 9 silabe. Dar în poeziile aflate *în lucru*, situații de genul acesta sunt nenumărate.

Tot ca strofă a doua apare aceasta şi în versiunea C^1.2260, 37-38v. – ultima cunoscută. Cuvântul „zilele” a cedat locul sintagmei „viața ta” – o revenire necesară dacă ne gândim la relația pe care Eminescu ar fi putut-o face între *concret* şi *abstract*. De fapt, ideea „contrariilor” (sau a „contradicțiilor”), mult agreată de Eminescu, pentru că exprima viața, apare *în toate variantele*, chiar din prima strofă, în versurile: „Când tot ce naşte, fuge, piere/ E-n ochii Domnului repaos?” Renunțând aşadar la *elementul concret* (care era deja cuprins în primul vers), Eminescu preferă *abstractul* într-o strofă a cărei formă s-a menținut şi în textul final:

„Cu mâne zilele-ți adaogi	v – v	– vv	v – v
Cu ieri viața ta o scazi	v –	v – v –	v –
Şi ai cu toate astea-n față	v –	v – v – v	– v
De-a pururi ziua [cea] de azi”[10]	v – v	– v	– v –

Şi totuşi, cum se face că strofa în care *mişcarea* şi *repaosul* denumeau termenii unei contradicții permanente nu apare şi în tiparul final, deşi ea era nelipsită în variantele anterioare? Răspunsul nu este uşor de dat, însă nu excludem, cum spuneam, intervenția maioresciană care a considerat că *a doua strofă* din varianta C^1.2260, 37-38v., pătrunsă întru totul de spiritul filosofiei schopenhaueriene, ar putea figura la începutul poeziei *Cu mâne zilele-ți adaogi*... Dar în acest caz, simetria vizată de Eminescu era, practic, lezată.

În privința simetriei urmărite cu obstinație, un exemplu concludent îl constituie romanța *De ce nu-mi vii?* – ultima creație expediată „Convorbirilor”. Şi aici, *unitatea internă* urmărită de Eminescu se exprima prin marea asemănare dintre prima şi ultima strofă, care dădeau textului rotunjimea cercului.

Ceea ce se întâmplă în *construcția* poeziei *Cu mâne zilele-ți adaogi*... nu seamănă nicidecum cu *armonia arhitecturală* specific eminesciană. A şaptea strofă din textul tipărit este identică cu prima – şi, conform viziunii arhitecturale deja menționate, putea constitui un final expresiv. Dar, după ea,

[9] Mi. Eminescu, *Opere*, III, p. 171.
[10] *Ibidem*, p. 172.

urmează încă una care nu aduce elemente noi în context decât prin ultimul vers. „Sub raza gândului etern” – dincolo de frumusețea metaforei conținute – se referă la *divinitate* şi, tocmai din această cauză, poate schimba radical optica asupra poeziei. Această lecțiune este posibilă chiar datorită lipsei altor elemente care să susțină ideea din ultimul vers.

Dar Eminescu realizase *armonia întregului* precum şi corecta lui receptare prin dialogul strofelor 1 şi 9 (în tiparul C^1, preluat parțial de Maiorescu). Dialogul a fost însă întrerupt nejustificat. Lipsa *primei strofe* din C^1, dar menținerea ultimei în textul final strică *armonia virtuală* – mai puțin relevantă la nivelul expresiei, nu şi la nivelul interpretării ideilor schopenhaueriene. Strofele respective, susținând un alt punct de vedere decât filosoful german, aveau următorul conținut:

1. „De ce mustrăm Dumnezeirea	v – v – vvv – v
Cu al gândirii noastre chaos	vvv – v – v – v
Când tot ce naşte, fuge, piere	v – v – v/ – v/ – v
E-n ochii Domnului repaos?	v – v – vv v – v
9. Priveliştile sclipitoare	v – vvv vv – v
Ce-n repezi şiruri se diştern	v – v – v vv –
Repaosă nestrămutate	v – vv vvv – v
Sub raza gândului etern”[11].	v – v – vv v –

Unitatea compozițională, atât de evidentă în ultima variantă, nu mai este de întâlnit în textul din ediția princeps. Desigur, ideea că toate imaginile „sclipitoare” care se precipită pe traseul existențial „*Repaosă* nestrămutate / Sub raza gândului etern” formează o concluzie accesibilă şi omului comun, dar cauza reală este că „tot ce *naşte, fuge, piere* / E-n ochii Domnului *repaos*”. Lipsită de această verigă (indispen-

---

[11] *Ibidem*, p. 172-173. De observat că versurile: „În ochii Domnului repaos?” şi „Sub raza gândului etern” au scheme ritmice asemănătoare: v – v – vv v – v, respectiv v – v – vv v –. Cu ajutorul dactilului (– vv) putea fi identificată cu uşurință, în finalul poemului, divinitatea, expresie şi totodată posesoare a „gândului etern”. Dar acest *cerc prozodic*, imaginat de subconştientul creator eminescian, a dispărut din textul publicat de Maiorescu la finele anului 1883.

sabilă în formarea *primului cerc prezumtiv* care să îmbrăţişeze şi să localizeze ideile lui Schopenhauer), varianta îşi simplifică forma, sacrificându-şi totodată unitatea.

Un al doilea cerc compoziţional – concentric cu primul, dar cu alte semnificaţii – este sugerat în varianta C^1.2260, 37-38v. de strofele 2 şi 8, care au un conţinut identic.

Imaginea cercurilor concentrice în creaţia lirică atestă aspiraţia eminesciană spre perfecţiune – ideal greu de atins, din moment ce trebuie realizat simultan la nivel stilistic, prozodic şi compoziţional.

Construcţia circulară a poeziei fusese gândită încă din varianta B^1, fiindcă aici prima strofă conţine afirmaţii ce vor fi reluate în ultima, însoţite însă de un „deci” conclusiv:

1. Ce-atribuiţi Dumnezeirii	– vv – vvv – v
Al gândurilor voastre chaos	v – vvv – v – v
Tot ce naşte, fuge, piere	– v – v/ – v/ – v
E-n ochii Domnului repaos.	v – v – vv v – v

7. Şi tot ce fuge, mişcă, piere	v – v – v/ – v/ – v
E-n ochii Domnului repaos	v – v – vv v – v
Deci nu [-atribuiţi] Dumnezeirii	v – [?] vvv – v
Al îndoielii voastre chaos”[12]	vvv – v – v – v

În afara anulării primei strofe din versiunea C^1, modificările operate în varianta publicată sunt minore. De această dată, geniul nu şi-a mai adunat resursele pentru a izbucni într-o formă ce ia din ultimul tipar esenţa, dându-i o nouă strălucire. Dacă avem în vedere realitatea textului tipărit, suntem tentaţi să credem că acest efort nici măcar nu s-a produs. Pentru a motiva respectiva afirmaţie, vom observa mai întâi că în versul VI, conjuncţia „căci”, introducând de obicei propoziţii explicative[13], este înlocuită cu conjuncţia modală

---

[12] *Ibidem*, p. 170-171.

[13] Dintre numeroasele exemple oferite de *Luceafărul* reţinem două: „Căci tu izvor eşti de vieţi / Şi dătător de moarte” şi „Căci toţi se nasc spre a muri / Şi mor spre a se naşte”. În textul tipărit, „Precum când” determină apropierea grupurilor „…cum/când” care anulează muzicalitatea exterioară a versului. În nici un caz Eminescu n-ar fi procedat astfel.

„precum”. Rezultatul nu este cel scontat, deoarece, în ultima variantă cunoscută, intenția lui Eminescu era *să explice* (prin cumul informațional) ceea ce afirmase anterior: „Căci pe când soarele apune / El şi răsare undeva”.

Forma populară „îmblă” din versul XVII al variantei C^1 a devenit literarul „umblă”, deşi „mâne” nu are un statut asemănător, – adică nu a fost înlocuit cu literarul „mâine”. Tot aşa, versul XX: „Şi vistierul de vieți” a suferit o remaniere cel puțin curioasă, devenind „Şi *un* visternic de vieți”. Dar apelându-se la articolul nehotărât „un” se lasă impresia falsă că *moartea* este *unul* dintre „vistierii” de vieți şi nu *singurul*, cum ne sugerează Eminescu în versul XX:

XIX. „Căci moartea însăşi e-o părere
XX. Şi *vistierul de vieți*”.

Tocmai datorită precizării acestui sens, strofa cuprinzând versurile XVII-XX presupune o multitudine de interpretări. Care este „Ăst adevăr” (exprimat prozodic printr-un coriamb: – vv –) pe care poetul pretinde că îl cunoaşte? Că moartea nu există? Că universul este creația divinității? Că între *clipă* şi *vecie* o forță necunoscută a stabilit (Schopenhauer ar fi spus: „s-a stabilit”) o legătură indestructibilă?

Glosele posibile pe marginea acestei strofe ar câştiga în adâncime dacă vom compara forma ei finală cu conținutul altei variante, aflate tot în tiparul C^1. Dacă punem pe două coloane versurile care urmau să constituie substanța aceleiaşi strofe, ajungem la concluzii interesante:

Text final	*Bruion*
„Din orice clipă trecătoare	„Şi-n orice clipă din viață
Ăst adevăr îl înțeleg,	*Dacă voi şti* s-o înțeleg
Că sprijină vecia-ntreagă	Se razimă vecia-ntreagă
Şi-nvârte universu-ntreg”.	Şi-nvârte universu-ntreg”[14].

Citind acest bruion genial nu poți să nu remarci extraordinara capacitate de sinteză a poetului – specifică, de fapt, şi altor strofe din poezia de față –, uşurința cu care surprinde

[14] M. Eminescu, *Opere*, III, p. 173.

relația dintre microcosmos şi macrocosmos, dintre clipă şi curgerea ei veşnică. Siguranța receptării din textul final („Ăst adevăr îl înțeleg") este înlocuită în bruionul uitat de ipostaza ei prezumtivă, bazată pe cercetare sau revelație („Dacă voi şti s-o înțeleg"). Dar schemele ritmice sunt aceleaşi, ca şi poziționarea lor în versurile respective. Mai mult chiar, modificările stilistice produse în textul final păstrează cu rigurozitate prozodia bruionului[15]. Trecerea la certitudine – adică la „comoara-ntreagă / Ce-n suflet pururi ai avut" – nu se face dintr-o dată, ci treptat, pe măsura acumulărilor succesive.

Fără îndoială că nu toate modificările semnalate au fost efectuate de Maiorescu. Totuşi, când ele apar, sunt uşor recognoscibile. Desigur, cauzele se cunosc. Căci, intervenția oricărui amator (chiar înzestrat) în opera unui maestru se simte imediat, deoarece cuvântul (ca şi culoarea) poartă amprenta creatorului său.

---

[15] Ambele strofe au următoarea alcătuire ritmică:

I. v – v – v	vv – v	9/x
II. – vv –	vvv –	8/a
III. v – vv	v – v – v	9/x
IV. v – v	vv – v –	8/a

Résumé

Dans cette étude, l'auteur procède à l'interprétation prosodique de la poésie la plus influencée de la philosophie de Schopenhauer: *Cu mâne zilele-ți adaogi…* Ses quatre variantes conçues pendant un bref intervalle (1878-1879) rendent manifeste la préoccupation constante de M. Eminescu pour cette poésie… Mais c'est toujours que M. Eminescu relève ses propres considérations poétiques par rapport aux idées du philosophe allemand. Cette analyse prosodique surprend tout juste l'éloquence de la communication.

Recenzii, note, comentarii. Varia

Luna şi sunetul cornului – metafore obsedante la Eminescu

Georgiana ANTOCI

Rodica Marian, în lucrarea *Luna şi sunetul cornului – metafore obsedante la Eminescu*, apărută la Editura Paralela 45 (2003), se apleacă spre studiul acestor două motive eminesciene care formează, aşa cum se va vedea din lectura lucrării, o imagistică muzicală ce poartă în ea sufletul Luceafărului românesc.

Cartea este structurată în şase capitole, urmate de o anexă care cuprinde variantele unor poeme unde cele două metafore se întâlnesc în variaţiuni lirice ce permit un studiu aprofundat al semnificaţiilor pe care acestea le poartă.

În primul capitol, intitulat „Romantism, duh eminescian, suflet românesc. Un specific al morţii în universul poetic eminescian", autoarea se opreşte la „problemele încadrării tematice a operei eminesciene", la „cuprinderea personalităţii eminesciene în romantism" şi la „viziunea asupra sentimentului morţii". Se observă mai apoi, la o privire atentă, faptul că o serie de similitudini întâlnite în înţelepciunea orientală şi în „matricea sufletului românesc" definesc, de cele mai multe ori, fondul paradigmatic al exprimărilor lirice ale *Geniului pustiu*.

Următoarele două capitole cuprind analiza poeziei *Peste vârfuri*, analiză bazată pe critică şi studiu lingvistic.

În „Preliminarii la o interpretare: *Peste vârfuri* sau despre melancolia senină eminesciană", interpretărilor acceptate de Rodica Marian (D. Popovici: „Peste vârfuri este o elegie, o poezie a nostalgiei fericirii"; L. Blaga: „Poezia este o linişte sacrală a melancoliei" etc.) se adaugă propria viziune, conform căreia poezia avută în vedere este expresia clară a liniştii

sufleteşti a poetului, linişte ce transpare din „matca stilistică românească”, linişte care depăşeşte ariditatea cuvântului şi se coboară în sufletele cititorilor prin imaginea simbolico-auditivă a cornului care cântă.

„O lectură a poeziei *Peste vârfuri* ca text integral” este titlul celui de-al treilea capitol, în care se urmăreşte demonstrarea persistenţei celor două metafore, a lunii care trece în înalt şi a cornului cu sunetul său evanescent, în variantele existente ale poeziei.

Concluzia ar fi că tabloul mioritic eminescian nu şi-ar atinge deplinătatea paletei coloristice dacă din el ar lipsi tocmai aceste două motive, motive ce oferă cadrului specific muzicalitatea şi lumina misterioasă cu care poezia lui Eminescu ne-a obişnuit.

Semnificaţia sintagmei „metaforă obsedantă” ne este dezvăluită în capitolul „Centre de poeticitate şi metafore obsedante: luna şi sunetul cornului”. Charles Mauron, autorul de la care s-a preluat această sintagmă, arată că metafora obsedantă este „o asociaţie care dezvăluie o structură a personalităţii inconştiente a creatorului, persistentă şi recognoscibilă”.

Meritul Rodicăi Marian se evidenţiază prin faptul că reuşeşte să dovedească prin studiul său că Eminescu este conştient de această structură a personalităţii lui şi, de aceea, se foloseşte în mod obsedant de aceste metafore pentru a ne dezvălui şi nouă taina sufletului şi a spaţiului românesc. Mai mult, cele două motive tipice universului poetic eminescian apar şi în unele poeme de factură folclorică, unde sunt folosite pentru a arăta „încrederea eului eminescian în forţele mirifice (…) care duc la împlinire, prin supunerea la farmecul sunetelor”.

În ultimele două capitole, „Formele şi semnificaţia metaforei obsedante, ca asociaţie între lumina de lună şi cântecul dulce, dureros de corn” şi „Alte reinterpretări eminesciene prin prisma metaforei obsedante a luminii de lună asociată cu dulcele sunet”, autoarea identifică prezenţa celor două motive şi în alte poeme, cum ar fi: *Făt-Frumos din tei*, *Melancolie*, *Mai am un singur dor*, *Scrisoarea I* etc., indicând şi semnificaţia lor.

Sunetul cornului este prezentat cu dublă semnificație. Pe de o parte, cornul cheamă pacea, liniştea şi iubirea, transformându-le într-un impuls creator, iar pe de altă parte, acelaşi corn cheamă la viață, la acțiune. Prin aceasta cornul devine un mesager al vieții, un tainic transmițător al marilor pasiuni umane sau al marilor dureri nespuse ale lumii. Sunetul lui se împleteşte armonios cu lumina lunii, făcând să răsară din pământul zbuciumat pacea şi armonia primordiale, care se revarsă peste întreaga lume, cufundată în reverii magice.

În ceea ce priveşte luna, semnificațiile se desprind din analiza raporturilor metaforice lună/gândire, lună/sacru, lună/factor erotic, lună/timp primordial. Luna se prezintă ca un martor tăcut şi misterios al istoriilor lumii, învăluind cu lumina sa pământul, căruia îi dăruieşte pacea şi liniştea pe care acesta o caută neîncetat.

Această asociere dintre lumina lunii şi sunetul cornului (sau al buciumului, tălăngii, clopotului) dezvoltă o ambivalență deosebită: fie prezența unei „muzici şi energii sacrale a morții”, care cheamă neîncetat „dorul adânc de moarte care mângâie sufletul”, fie „chemarea la viață, la o renaştere a lumii”, în care se recuperează „adevărul despre interioritatea ființei umane”.

În încheierea acestei scurte prezentări, ne-am putea întreba, desigur, care ar fi contribuția majoră pe care o aduce această carte a doamnei Rodica Marian la exegeza operei eminesciene. Studierea exclusivă a două dintre numeroasele motive obsedante ale liricii eminesciene relevă multiplele semnificații filosofice şi literare pe care le dezvoltă anumite cuvinte-cheie în limbajul poeziei, atunci când acestea sunt supuse unei lecturi atente şi larg-comprehensive, cum se întâmplă în cazul de față, lectură fructificată într-o analiză riguroasă şi bine argumentată, implicând o arie de cercetare aproape exhaustivă (textul de bază şi numeroasele variante).

Salutăm, de aceea, apariția acestei lucrări, convinşi că ea îmbogăţeşte cercetarea cu privire la opera marelui poet, cercetare care se apropie de dimensiunile unui obiect de studiu aparte în cadrul preocupărilor literare contemporane.

George Lateş – *Mihai Eminescu. Orfism şi gnomism*

(Ed. Junimea, Iaşi, 2001, 285 p.)

Marilena SPIRIDON BÎRSAN

Publicat în 2001, la editura Junimea, studiul domnului Lateş, *Mihai Eminescu. Orfism şi gnomism*, are ca deziderat, după cum bine afirmă însuşi autorul lui, „… o judecată critică (a operei eminesciene – n.n.) situată dincolo de radicalisme şi de pasionalităţi”[1].

Plecînd de la conceptul de *orfism eminescian*, revelaţie a criticii anilor ’70, George Lateş îşi construieşte discursul critic în jurul operei lui Eminescu, care, pendulînd între orfic şi gnomic, reuşeşte să fie originală, scăpînd oricărei încadrări şi fără a se subordona vreunui curent sau vreunei direcţii.

Plecînd, aşadar, de la sintagma *orfismul eminescian*, după cum menţionam mai sus, autorul studiului observă că, la o primă vedere, termenul de *orfism* şi sintagma în discuţie par a impune aceeaşi încadrare în concepţia eminesciană (poetul făcea separaţie între orfismul teologal şi cel literar). Cu toate acestea, orfismul nu se poate defini ca un concept ce se poate rezuma la o sumă de caracteristici, ci ca „un fluid ideatic migrînd dinspre timpurile antice spre cele moderne şi adaptîndu-se naturilor creatoare spre a le intermedia setea de dezmărginire a spiritului”[2].

Autorul cărţii face o incursiune în istoria orfismului pentru a putea urmări şi înţelege lectorul mai bine realizarea

---

[1] George Lateş, *Mihai Eminescu. Orfism şi gnomism*, Editura Junimea, Iaşi, 2001, p. 6;
[2] *ibidem*, p. 7;

acestui concept în maniera eminesciană. Astfel, orfismul îşi are punctul de plecare în homerism, fiind perceput ca o reacție de corijare a acestuia, încercîndu-se o mutare a accentului pe spirit (*psyché*), şi terminându-se în gnomism. Din punct de vedere teologic, orfismul s-a vrut o explicație a universului văzut dinspre Pămînt, terminînd prin a deveni, însă, după spusele lui G. Lateş, „o îndoială gnomică fără sfîrşit previzibil”[3]. Aşadar, cele trei ipostaze succesive ale condiției umane de-a lungul timpului sunt homerismului, orfismul şi gnomismul.

G. Lateş constată, în continuarea demersului său critic, că tradiția orfică a cunoscut manifestări diferite în timp, în cultura europeană. Astfel, se poate vorbi mai întîi despre o preponderență mitico-religioasă, încercîndu-se construirea unei dogme şi a unei instituții ecleziastice. Acest fenomen predogmatic a fost oprit de creştinismul alexandrin. După această perioadă urmează etapa teologală a creştinismului, a cărui filosofie manifestă un interes pentru orfism, concept ce pretindea atît că deține soluția mîntuitoare, cît şi faptul că are *toate* răspunsurile asupra existenței umane şi divine.

În acest periplu istoric vine rîndul literaților din Evul Mediu, a acelora care aparțin raționalismului din secolul luminilor sau a acelor ce se proclamă adepții scientismului lumii moderne. În cele din urmă, depăşind aspectele teologale sau cele filosofice, orfismul se va cantona, definitiv, în zona reprezentării literare, atingînd o maximă intensitate în prezent.

În ceea ce-l priveşte pe Orfeu, „eroul principal” al acestui concept, el cunoaşte o reprezentare literară preponderent mitologizantă. Astfel, el va fi cunoscut sub aspectul de cythared îndrăgostit, călător în lumea lui Hades, argonaut în căutarea lînii de aur, victimă a lumii (respectiv, a bacantelor) etc.

Urmărind manifestarea conceptului în discuție de-a lungul timpului, se poate face o distincție între *orfismul referențial* şi cel *vizionar*, G. Lateş explicînd cele două sintagme ca fiind „realități osmotice”[4].

---

[3] *ibidem*, p. 9;
[4] *ibidem*, p. 11;

În ceea ce-l priveşte pe Eminescu, acesta ia contact cu acest concept încă de foarte devreme, din perioada Cernăuţi, perioadă caracterizată de figura emblematică a lui Orfeu-Poetul. Perioada studiilor vieneze şi berlineze îi facilitează accesul spre mitologiile europene şi nu numai (cele egiptene, indiene etc.). Acum, Orfeu devine, în creaţia eminesciană, „miticul poet”, transformîndu-se într-un arheu ce creează universuri lirice. În perioada lumilor paradisiace, Orfeu ne apărea ca efect al dorinţei de „dez-mărginire” a spiritului eminescian, pentru ca în final să lege lumile (cea „de sus” şi „cea de jos”) prin puterea Erosului, găsind pentru fiecare din acestea un *modus vivendi*. G. Lateş observă că această ultimă perioadă a creaţiei eminesciene se poate plasa în zona de separaţie dintre orfism şi gnomism.

Plecînd atît de la opera eminesciană, cît şi de la exegeză, autorul studiului identifică trei nuclee distincte ale orfismului eminescian, nuclee ce se suprapun peste trei poeme a căror analiză o face în discursul său. Aceste trei poeme sunt: *Ondina*, *Memento Mori*, *Luceafărul*. Enumerarea propusă de autor urmăreşte drumul în trepte pe care-l parcurge conceptul în discuţie de-a lungul creaţiei eminesciene, plecînd de la formele primare şi ajungînd, prin sublimări repetate, la sferele înalte, eterate, ale lirismului.

Unele din formele primare ale orfismului eminescian sunt reprezentate de poemul *Ondina* şi de textele confluente. Textul poemului în sine se plasează în zona *orfismului referenţial*, figura lui Orfeu avînd toate componentele fundamentale ale mitului: catabasa, argonautica, thanatosul. Primatul melosului reprezintă calea ce ajută la exprimarea sensului lumii, lume dominată de Eros. Sufletul individual rezonează cu cel universal, armonia cosmică fiind dată de erosul luminescent. Criticul îşi punctează afirmaţiile, arătînd că elementele ce definesc orfismul referenţial prezent în faza de început a liricii eminesciene sunt „sunet, sufletul, lumină”.

Cel de-al doilea poem pe care-l are G. Lateş în obiectiv este *Memento Mori*, poem gîndit iniţial de Eminescu ca o structură homerică. Atît poemul în discuţie, cît şi textele aferente se plasează, de fapt, la interferenţa orfismului referenţial

cu viziunea orfică paradisiacă, interferenţă caracterizată de proiecţii ale unor toposuri lirice şi ale unor simboluri axiale. Astfel, cele patru paradisuri eminesciene (solar, boreal, selenar şi austral) se constituie în „imagini apozitive ale Hadesului orfic, ce-şi pierde treptat caracterul amorf"[5]. Cu alte cuvinte, Hadesul, regat al non-distinctulului, al amorfului, începe să se contureze, pendulînd între trecut (= amintire) şi viitor (= proiecţie a gîndului ce găseşte răspunsuri la întrebările fundamentale în interior). Poemul reuneşte în aceeaşi structură cele două ipostaze ale orfismului, pe cel referenţial şi pe cel vizionar; astfel, orfismul referenţial e direct şi metaforic, iar cel vizionar tinde să multiplice lumile în funcţie numai de două axe din trei, a timpului şi a spaţiului.

Şi, în sfîrşit, poemul *Luceafărul*, deşi cantonat mai ales în spaţiul orfismului vizionar, se dovedeşte a fi, în cele din urmă, un text tranzitoriu, deoarece se constituie într-o sinteză a ipostazelor atît anteorfice, cît şi orfice, pendulînd între alegoric şi simbolic. Ideea orfică după care ia naştere poemul e cea a „explicaţiei lumii" din perspectiva antropocentrică. Plecînd de la această idee, G. Lateş observă că *Luceafărul* e transgresat de un gnomism radical, fapt perceptibil în poem şi devenit explicit în poezia *Glossă*.

Gnomismul eminescian înseamnă, plecînd de la analiza textelor eminesciene socotite a fi gnomice, căutarea neliniştită a răspunsurilor la întrebările fundamentale pentru condiţia umană (*quête gnostique*). Deşi acesta (gnomismul eminescian) îşi are manifestarea tipică în poezia *Glossă*, se percepe totuşi în tonul poemului o negaţie generică, un agnosticism, fapt explicabil prin aceea că Eminescu, ca orice poet modern, era, în acelaşi timp, şi poet agnostic şi unul gnomic.

Aşadar, grila orfică prin care autorul studiului a analizat universul poetic eminescian permite întoarcerea spre sursele primare ale lirismului, surse pe care poetul le-a căutat fie ajutîndu-se de filosofia clasică, fie de folclor. Poetul orfic are o funcţie distinctivă ce însumează ipostazele generice ale umanului conştient de sine. Iar cele două căi de căutare a sur-

---

[5] *ibidem*, p. 13.

selor liricului – *calea livrescă*, intermediată de studiile filosofice şi *calea populară*, dată de studiul folcloristicii româneşti – la care se va adăuga şi efortul personal susținut (de adunare şi ordonare a materialului), îl vor purta pe Eminescu spre lumile primordiale şi paradisiace în acelaşi timp, lumi specifice unei Antichități în care Orfeu era simbolul dominant şi semnificant.

Carte densă din punct de vedere ideatic, volumul în discuție reprezintă, prin calitatea şi densitatea informației (sunt citate aproximativ 160 titluri bibliografice), prin modul riguros de structurare a acestei informații, atît un instrument valoros de lucru al specialistului (şi nu numai), cît şi o sursă de plăcere prin lecturarea ei.

Note pe marginea unor cărți de hermeneutica sensului

Lucia CIFOR

Din perspectiva hermeneuticii concepute ca o teorie generală a interpretării, studiile literare care intră în ceea ce se numeşte *eminescologie* s-ar putea împărți în trei mari categorii. Clasificarea nu epuizează, desigur, larga paletă de abordări, dar are meritul, parțial, de a oferi o perspectivă unitară şi omogenă, din punct de vedere epistemologic, asupra unui fenomen literar din ce în ce mai puțin cercetat dintr-un punct de vedere imanent studiilor literare.

O primă categorie, motivată istoric din unghiul sociologiei şi al istoriei literare, este cea formată din cercetările interesate să corespundă din punct de vedere *cultural* poeziei eminesciene. Acestea sînt cercetările erudite, abordînd poezia eminesciană dintr-un unghi preponderent comparatist, evidențiind, o dată cu sursele, afinitățile poeziei eminesciene cu poezii şi opere aparținînd unor literaturi din spațiul european sau universal, echipamentul cultural al celui care face investigația, şi mai puțin sau deloc interesul pentru o metodologie. În aceste cazuri, mai mult decît frecvente în primii cincizeci de ani de eminescologie, opera şi textul eminescian sînt adevărate şcoli de măiestrie sau de ucenicie culturală, examene de autentificare sau de inițiere în tainele marii culturi. Nu întîmplător această categorie îi conține deopotrivă pe Titu Maiorescu, Garabet Ibrăileanu, George Călinescu, pe Dumitru Murăraşu şi pe mulți alții mai puțin marcanți, dar şi pe tînărul Mircea Eliade, avid de erudiție şi încă şi mai avid de descoperirea ei în cultura românească. Astfel de cercetări presupuneau şi erau, în bună măsură, o baie de erudiție, iar textul lui Eminescu, locul de desfăşurare a turnirurilor ori, după caz, a

pantomimelor erudite. Impactul unor astfel de exegeze a fost, cum era şi de aşteptat într-o cultură lipsită de tradiţie, nu numai de tradiţii exegetice, unul imens. Atît de covîrşitoare a fost influenţa acestui fel de a face eminescologie, că multă vreme nici nu era de conceput alt tip de cercetare. Decenii întregi au stat, de pildă, sub fascinaţia lui George Călinescu, socotit de nedepăşit. De nedepăşit în toate sensurile şi sub toate aspectele, critica lui fiind asumată ca un fel de *Organon* al eminescologiei, iar devierile faţă de el, un fel de erezii descalificante. Studii stilistice de ţinută europeană, precum cele întreprinse de D. Caracostea, de exemplu, mai puţin interesat de exhaustivitatea de altfel himerică, nu s-au bucurat de aceeaşi audienţă, cu toate că ele ofereau un model de cercetare pertinentă a limbajului poetic, cercetare bazată pe relevarea aspectelor intrinseci ale reuşitei poetice, căutate acolo unde trebuia, la nivelul limbajului poetic studiat în spaţiul şi ca spaţiul predilect al dezvoltării limbii române.

Cea de-a doua categorie o reprezintă studiile dezvoltate în special în timpul invaziei structuralismului, la cîteva decenii după cel de-al doilea război mondial, atunci cînd adoptarea metodei structuraliste a însemnat, pentru mulţi din Europa cultivată şi pentru încă şi mai mulţi din ţările pentru prima dată alfabetizate în masă, o garanţie a scientizării definitive a ştiinţelor limbii şi, implicit, a ştiinţelor literaturii. În aria studiilor eminescologice, achiziţiile structuraliste au fost, de cele mai multe ori, un prilej de *exersare şi de etalare (snoabă) a metodei*, iar toate acestea într-un limbaj ori mai curînd într-o terminologie complicată, de nu de-a dreptul esoterică. Asemenea studii – şi ele au fost o puzderie! – nu utilizau metoda atît în scopul verificării semanticii operei, cît mai cu seamă în vederea perfecţionării a ceea ce se chema stil ştiinţific. În acest context, trebuie să acceptăm că eminescologia nu a avut întotdeauna de cîştigat. Pe terenul analizelor semiotice, eminescologia a fost în cîştig numai acolo unde, pe lîngă semiotică sau stilistică, a existat şi altceva. De cîştigat, a cîştigat în schimb procesul de împămîntenire a metodelor structuraliste. Nu toate s-au şi aclimatizat, după cum nu toate au dispărut la ieşirea din vogă a structuralismului. Dacă asimilarea metode-

lor şi a limbajului structuralist a însemnat un progres în planul epistemologic al ştiinţelor literaturii este de discutat. Dacă privim lucrurile din perspectiva strictă a eminescologiei, credem că structuralismul nu a creat drumuri, ci mai degrabă fundături. După opinia noastră, cele mai consistente contribuţii din eminescologie în perioada de vîrf a structuralismului nu sînt de factură structuralistă (avem în vedere aici studiile semnate de Rosa Del Conte, Ioana Em. Petrescu, Ion Negoiţescu).

În fine, cea de-a treia categorie (cuprinzînd numele anterior invocate şi puţine altele cîteva) conţine cercetări născute dintr-o *nevoie* legitimă *de înţelegere*, mai bună, mai adecvată, mai profundă. Sînt acele cercetări care îşi au punctul de plecare într-un anumit *orizont al comprehensiunii*, care, constituit fiind de anumiţi parametri de cultură (*y compris* cultură poetică) şi de anumite competenţe lingvistice, construieşte, modelează, orientează şi controlează pînă la urmă alegerea unei metode sau a unor metode şi strategii de interpretare. Individualitatea acestui orizont al comprehensiunii este asigurată de acea nevoie primordială de înţelegere şi de adîncire a înţelegerii dintr-un punct de vedere care nu poate fi decît personal, implicînd o subiectivitate care se radicalizează pe măsură ce se expune în travaliul interpretării (cazul cel mai elocvent sub acest aspect îl constituie Ion Negoiţescu, la care riscurile acestei radicalizări de atitudine sînt mai evidente). Şi în acest cadru, cercetătorul apelează la *erudiţie* şi la *metodă*, numai că în funcţie de presiunile şi constrîngerile exigenţelor înţelegerii. Investirea în *Verstehen* şi ca *Verstehen* (este vorba despre *comprehensiunea*- *Verstehen*, în termenii ontologiei lui Heidegger) restrînge opţiunile metodologice, avînd însă, pe de altă parte, meritul de a le selecta pe cele mai pertinente, într-o lectură performantă a sensului.

Din această ultimă categorie de cercetători face parte, după opinia noastră, şi Rodica Marian, autoare a unor consistente volume de exegeză eminesciană, subsumabile, pe de o parte, hermeneuticii sensului, şi pe de altă parte, lexicografiei poetice. Este vorba, în ordinea apariţiei lor, de lucrările: *Lumile „Luceafărului”,* Cluj-Napoca, 1999; *Mihai Eminescu.*

Luceafărul. Text poetic integral, Cluj-Napoca, 1999; *Dicționarul Luceafărului eminescian* și primul CD multimedia dedicat unei opere literare, *Luceafărul*, Cluj-Napoca, Clusium, 2000 (în colaborare cu Felicia Șerban); *Luna și sunetul cornului. Metafore obsedante la Eminescu*, Pitești, Editura Paralela 45, 2003 și, în fine, *Hermeneutica sensului. Eminescu și Blaga*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2003. Întîlnirea dintre hermeneutică și lexicologie nu este întîmplătoare. Autoarea, lexicograf și poet în același timp, a ajuns la hermeneutică într-un mod pe care l-am putea descrie drept natural, constitutiv legat de formația sa. Între lexicografie și hermeneutică există o legătură strînsă, o veritabilă consubstanțialitate a obiectului de studiu, *sensul*, chiar dacă, în primul caz, al lexicografiei, este vorba despre o descriere și definire a lui după criterii ferm stabilite, iar în cazul hermeneuticii de o (re)construcție după reguli aparent libere, în realitate ferm controlate de rigorile comprehensiunii (iar aceasta din urmă era înțeleasă încă de către Wilhelm von Humboldt, ca să nu mai vorbim despre Heidegger și Gadamer, ca fenomen eminamente lingvistic). Este fericită și rară situația cînd un lexicograf poate să sară practic peste umbra lui și să utilizeze în altă parte competențele cîștigate într-un domeniu atît de dificil și acaparant ca lexicografia, care îți cere totul pentru ea însăși.

Calea urmată de autoare în cea dintîi carte (*Lumile „Luceafărului”*), în mare parte respectată și în celelalte, este cea a „analizei limbajului” poetic (în termenii lui Paul Ricœur), analiză implicînd achizițiile stilisticii și poeticii, ale metaforologiei și lexicografiei și, nu în cele din urmă, ale istoriei și criticii literare. Prin coroborarea mai multor linii de interpretare, care, deloc întîmplător, condensează cele mai valoroase contribuții din exegeza eminesciană, Rodica Marian depășește *nivelul semanticii textuale* (*id est* imanența sensurilor), deschizîndu-și drumul spre *hermeneutica lumilor create.* Fără să fi urmărit în chip expres acest lucru, Rodica Marian ajunge la un veritabil „conflict al interpretărilor”, prin demersul său, unul extrem de compozit prin suitele de interpretări, de cele mai diferite extracții epistemologice, pe care le „vizitează” uneori parcă numai pentru a le dispune în

rînd cu soluțiile proprii sau, dimpotrivă, pentru a le respinge, niciodată însă înainte de a le fi evaluat îndeajuns. Acest mod de a proceda, unul destul de liber în aparență, în realitate dependent de grija (orgoliul?) (auto)verificării prin toate sursele posibile, conturează, oarecum în afara intenției autoarei, un larg spațiu de dezbatere pentru hermeneutică. Sub acest ultim aspect, lucrarea şi lucrările Rodicăi Marian fac un neaşteptat serviciu metahermeneuticii, conținînd, într-o formă mai dezvoltată sau mai puțin dezvoltată, aşa cum am mai spus-o, date concrete pentru un „conflict al interpretărilor" (în termenii lui Paul Ricœur). Prin modul de a proceda, Rodica Marian se instalează pe terenul hermeneuticii literare, în varianta sa cunoscută (şi astfel declarată şi de autoare) ca *hermeneutică a sensului*. Porneşte de la analiza limbajului, dar nu rămîne la aceasta. Intuițiile ei, utilizarea din instinct a metodei divinatorii a lui Schleiermacher o determină pe exegetă să nu se mulțumească cu ceea ce oferă semantica imanentă a textului. Ea sesizează, corect, că „lumile" pe care le deschide (căci le edifică) poemul eminescian, *lumile „Luceafărului"*, cum le numeşte autoarea, sînt mai multe şi că ele nu sînt lipsite de mărci distinctive nici la nivel textual. Un lucru care nu pare prea clar exprimat de autoare este acela că aceste lumi nu rezultă explicit dintr-o semantică a textului, fie şi amplificată cu materialele laboratorului de creație al poetului, ci ele sînt lumi rezultate din lecturi diferite, lecturi care nu se mai mulțumesc să găsească tot sensul în sensurile limbii ori în acea *intentio operis*, ci le caută şi în *intentio auctoris* şi în planul acelei *intentio lectoris* (ca să ne exprimăm în termenii lui Umberto Eco). Planurile acestor *intentio auctoris* şi *intentio lectoris* se amplifică, pentru că exegeta, deşi porneşte la drum cu metode structuraliste, pe traseu nu se mai mulțumeşte cu ceea ce oferă textul singur şi apelează la tot ceea ce este în legătură cu textul, fie că este vorba despre alte texte ale autorului, fie că este vorba despre textele acelora care au scris despre autor sau despre opera lui. Utilizînd toată această mulțime de date într-o ordine pe care o socoteşte ea de cuviință, autoarea ar putea fi acuzată că nu procedează *metodic*, ba chiar că analizele sale suferă de eclectism. Şi din punctul de

vedere al unui structuralist, aşa şi stau lucrurile. Numai că Rodica Marian doar porneşte la drum *ca un structuralist*. În scurtă vreme, şi pe măsură ce textul şi interpretarea i-o cer, exegeta se transformă într-un hermeneut, iar demersul său, în aparenţă *antimetodic şi/sau eclectic* din punct de vedere metodologic, devine unul predominant *hermeneutic*. *În spaţiul acestui demers hermeneutic*, ea pune totul la bătaie – erudiţie şi acribie filologică, exegeză eminesciană mai veche şi mai nouă, chestiuni de epistemologie pură, filosofie şi lingvistică – pentru un singur scop: *reconstrucţia adevăratelor sensuri* ale poemului *Luceafărul*. Animată parcă de *caracterul infinit* al obiectului interpretării, la fel ca marele reprezentant al hermeneuticii romantice, F.D.E. Scleiermacher, Rodica Marian pare să-l confirme peste timp pe acesta prin exegeza de peste 500 de pagini consacrate interpretării poemului *Luceafărul*, cea mai extinsă exegeză de la noi făcută unui singur poem, după ştiinţa noastră. Dacă în prima şi cea mai consistentă carte a sa de eminescologie, autoarea depăşeşte nivelul analizei limbajului, înscriindu-se în perimetrul *hermeneuticii sensului*, la început, mai degrabă intuitiv, în lucrările din urmă, dintre care una are chiar acest titlu (cf. *Hermeneutica sensului. Eminescu şi Blaga*), ea o va face într-un mod programatic. Rodica Marian nu rămîne, tot din instinct, la hermeneutica sensului, ea include în cărţile sale mai noi, aşa cum a făcut-o de altfel şi mai înainte, elemente de hermeneutică a simbolurilor, asociată cu fenomenologia şi hermeneutica formelor de manifestare a sacrului, ba chiar pare să se angajeze, în cele din urmă, din ce în ce mai hotărît şi pe făgaşul hermeneuticii ontologice de inspiraţie heideggeriană. Posedînd aceste trăsături, hermeneutica practicată de Rodica Marian rămîne o *hermenutică a sensului*, dar cu destule şanse de dezvoltare înspre o *hermeneutică integrală*, în condiţiile rafinării conceptelor operaţionale, operaţie care nici nu e de gîndit în afara unei ferme angajări epistemologice.

Nu am putea încheia aceste consideraţii fără a evidenţia printre meritele cărţilor, ale celei dintîi cu deosebire – care au făcut din Rodica Marian un eminescolog de referinţă într-o vreme în care eminescologia numără puţine alte reuşite majore

– *meritele de strategie interpretativă*. Între acestea se remarcă forța pe care a avut-o de a se supune integral doar operei, şi nu vreunui unghi oarecare de investigare, atenția permanent fixată pe textul care se ex-pune ca *lume* şi ca *lumi*. Exegeta clujeană citeşte textul fără să-i absolutizeze *litera*, precum adesea au făcut structuraliştii (care, ca şi Roman Jakobson, nu mai acordau operei literare creditul referinței), ea îl citeşte şi prin prisma *lumilor* lui, dar şi fără să piardă vreodată *litera* din vedere, cum adesea li s-a întîmplat exegeților cu mare apetit speculativ, însă fără o ancorare solidă în lingvisticitatea operei, pe care exegeta de la Cluj o are. Mi-am permis să reliefez mai ales aceste merite, deoarece sînt convinsă că puțini dintre cititorii şi exegeții săi vor fi considerat aceste aspecte metodologice drept merite. Pentru mulți acestea vor fi trecut drept tatonări, căutări ale metodei. Riscul de a te adecva mereu textului de interpretat, şi nu metodei alese, nu este asumat de multă lume şi din pricina consecințelor pe care le comportă, între care cea mai de temut, dar nu singura, este ruinarea *pretenției de ştiințificitate* a demersului interpretativ. Dezvoltările din secolele şi deceniile din urmă de pe teritoriul hermeneuticii, ca şi de pe terenul lingvisticii textului, invalidează multe dintre aceste pretenții de ştiințificitate pe care le-a născut structuralismul triumfalist în nu puține zone ale culturii umaniste. Curajul şi priceperea de a se situa oarecum contra curentului în strategiile de interpretare sînt răsplătite din plin de rezultatele la care Rodica Marian ajunge. Multe din soluțiile interpretărilor sale sînt deja un bun comun, circulînd adesea chiar fără indicații despre cea care le-a dat, altele, sînt sigură, vor intra de asemenea în circulație, rămînînd în patrimoniul interpretărilor nedatate. În plus, cărțile exegetei de la Cluj oferă, prin substanțialele analize întreprinse, un extins spațiu hermeneuticii aplicate şi importante date pentru o teorie hermeneutică, atît de necesară hermeneuticii sensului şi hermeneuticii literare în general.

O antologie necesară

(Alexandru Dobrescu, *Detractorii lui Eminescu*,
ediție îngrijită şi prefață de Alexandru Dobrescu
Editura Junimea, Iaşi, 2002, 336 p.)

Cătălin CONSTANTINESCU

Trebuie spus din capul locului că volumul pe care îl semnalăm în rîndurile de față este, de fapt, o antologie. Ar fi fost de dorit ca editorul să fi fost cinstit cu cititorii şi să ne fi avertizat încă de pe copertă: *Detractorii lui Eminescu*, antologie, note şi prefață de Alexandru Dobrescu… Antologia a fost proiectată în două volume, ordonate după criteriul cronologic: primul volum (cel de față) cuprinzînd perioada 1875-1903 (articole semnate de contemporanii lui Eminescu), iar al doilea, perioada 1904-2000. Astfel, primul volum conține: Petru Grădişteanu, *Convorbirile literare şi Revista contimporană*, în „Revista contimporană", anul I (1873), nr. 4, p. 384-400; Gr. Gellianu, *Schițe literare. Poeziile d-lui Eminescu*, în „Revista contimporană", anul I (1875), nr. 5, p. 268-288; Alexandru Grama, *Mihail Eminescu. Studiu critic*, Tipografia Seminarului Arhidiecesan, Blaj, 1891; Aron Densuşianu, *Literatura bolnavă*, în „Revista critică-literară", anul II (1894), nr. 5-6 (mai-iunie), p. 193-254; nr. 10 (octombrie), p. 385-403; anul IV (1896), nr. 9 (septembrie), p. 241-258; Anghel Demetriescu, *Mihai Eminescu*, în „Literatură şi artă română", anul VII (1903), nr. 6 (septembrie), p. 286-336.

Trecînd peste observațiile de mai sus, remarcăm „arsenalul" utilizat în studiul ce prefațează antologia, *Critici şi detractori*, judicios organizat şi utilizat parcimonios în argumentare, dublat de un stil caracterizat prin eleganță şi flexibilitate.

Premisa pe care şi-o asumă cunoscutul critic literar Alexandru Dobrescu în demersul „revizionist" este rezumată astfel: „Punerea sub semnul întrebării a valorilor constituite este în culturile mature o operaţie normală. Nu există, practic, artist de succes care să nu fi avut parte de negaţii în toata legea, mai ales după acceptarea lui în cercul restrîns al creatorilor exemplari. Modul în care o valoare instituţionalizată suportă contestaţia contemporanilor şi urmaşilor măsoară, de altfel, trăinicia sa. Dacă nu iese întărită dintr-o asemenea încercare, atunci, cu siguranţă, nu merita locul de onoare în care fusese aşezată" (p. VII-VIII). Ar fi fost poate bine dacă autorul ne oferea şi exemple de astfel de contestări. În ceea ce ne priveşte, nu ne rămîne decît să ne întrebăm cît de negat a fost William Shakespeare şi cît de matură este cultura engleză (după cum se întreba şi Harold Bloom, în *Canonul occidental*).

Tendinţa generală a volumului constă într-o contextualizare corectă şi onestă a „Direcţiei noi" şi a esteticii maioresciene, sprijinită pe datele reţinute de istoria literară.

Comentariul asupra articolelor semnate de Grădişteanu şi Gellianu publicate în „Revista contimporană" (apărută în 1873), trece în plan secund „grila" de interpretare – „sociologistă", „moralistă", văduvită de dimensiunea estetică. Al. Dobrescu reliefează, parcă într-o încercare de reabilitare, observaţiile celor doi sus-menţionaţi cu privire la logică, gramatică sau prozodie.

Trebuie menţionat că, în privinţa lui Demetriescu, antologatorul ne provoacă la o cuvenită examinare a identificării lui Demetriescu cu Gellianu: „Identificarea lui Gellianu cu Demetriescu, aşa de categorică sub pana lui Iorga [în *Istoria literaturii româneşti contemporane*, 1934, n.n.], dar aşa de şubredă prin lipsa probelor, a devenit, de atunci, un bun comun al istoriografiei noastre literare, regăsindu-se la majoritatea exegeţilor: D. Caracostea, Perpessicius, P. Constantinescu, Vianu, Lovinescu, D. Popovici şi, bineînţeles, Călinescu. Nici măcar unicul său editor, Ovidiu Papadima, nu a considerat necesar să examineze această atribuire, limitîndu-se a semnala meritele celorlalte scrieri ale autorului" (p. XX-XXI).

Nu poate fi trecută cu vederea generozitatea antologatorului-prefaţator care cauţionează verdictul lui Al. Grama, de exemplu, prin reliefarea erudiţiei şi a consecvenţei metodologice prezente în studiul canonicului transilvănean. Ca şi cum un critic erudit nu ar putea comite erori. Pentru că, în ansamblu, studiul lui Al. Grama este amendat tocmai de criteriul invocat de Al. Dobrescu în prefaţă cu privire la rezistenţa în timp a operei literare (criteriu perfect aplicabil verdictelor critice). Să nu provoace nici un fel de reacţie din partea antologatorului judecăţile de valoare propuse de Grama? Exemplele sînt nu numai grăitoare, ci şi nenumărate: „Ci adevărul e că Eminescu n-a fost nici geniu, şi nici barem poet. Ci o ceată de oameni, din alte motive, a sedus publicul nostru cu cultul lui Eminescu în un mod, care nu se va putea nicicînd scuza” (p. 43), sau: „Astfel tot cuprinsul poeziilor lui Eminescu este monstruos. De o parte pesimismul lui Schopenhauer, iar de cealaltă iubirea sexuală şi erotismul desfigurat şi mutilat de loviturile pesimismului, o specie de Ianus cu două feţe înfricoşate” (p. 48).

Al. Dobrescu se mulţumeşte doar să constate că „scrierile aşa-zicînd denigratoare conţin, printre destule observaţii nedrepte, şi constatări de bun simţ, sugestii foarte fertile, din a căror luare în seamă cunoaşterea operelor n-ar avea decît de cîştigat” (p. X).

Şi tot el spune: „Cazurile Grama şi Densuşianu sînt măcar la fel de interesante pentru istoricul literar de azi. Unul – profesor de drept canonic şi rector al Seminarului greco-catolic din Blaj, celălalt – profesor de latină şi de istoria literaturii române la Universitatea din Iaşi. Însă amîndoi ardeleni. Asta înseamnă nu atît o *gîndire mai înceată* [subl.n.] dar şi mai temeinică, cît, mai ales, o sensibilitate gravă, transmisă aproape genetic, faţă de problemele fundamentale ale neamului şi o asumare ca şi necondiţionată a acestora. Regăţenii, mai volubili şi mai superficiali, se aprind repede, ca să se stingă degrabă. Privirea uşor ironică a lucrurilor îi împiedică să se ataşeze definitiv de ele. […] Entuziasmul regăţenilor nu e dublat de perseverenţă şi, de aceea, tenacitatea pînă în pînzele albe a ardelenilor le apare întrucîtva ridicolă. Aceste

moduri distincte de raportare a individului la realități, reprezentînd, în fond, două filozofii bine conturate ale vieții, au avut consecințe în toate planurile, inclusiv în acela al literaturii" (p. XXXIII). Dacă această *imagine* corespunde într-o oarecare măsură realității pe care o traduce, aş dori totuşi să îmi exprim nedumerirea generată de limbajul utilizat şi de confuzia pe care o face „clinicianul": ce înseamnă „gîndire încetă"?! Gîndire analitică? Temperament? Abia în acest punct (temperament) diferențele menționate ar putea să găsească sprijin în realitate. Într-adevăr, atitudinea intelectuală şi angajamentul cultural-ideologic al transilvănenilor difereau în secolul XIX de cele ale muntenilor şi moldovenilor, spre a nu mai vorbi de educația pe care o aveau şi o asumau (Viena, Berlin, Budapesta etc.) Repet, în această privință, diagnosticul lui Alexandru Dobrescu este unul corect, susținut *şi* de textele antologate: literatura era privită de către intelectualii transilvăneni ca mijloc de emancipare culturală şi identitară. De aceea, finalitățile şi, în consecință, grila de interpretare (e mult spus totuşi *interpretare*, mai precis ar fi termenul *receptare*) sînt diferite de cele propuse de maiorescieni. Dar pentru a fi antimaiorescian nu trebuie să fii transilvănean (a se vedea cazurile Hasdeu, Dobrogeanu-Gherea ş.a.). Nu există nici o relație de cauzalitate de acest tip (cauza nu o constituie apartenența la un anumit spațiu geografic) în cazul „detractorilor" (împărtăşim ghilimelele, întrucît nu toți antimaiorescienii intră în această categorie).

În cazul autorilor antologați, nu putem vorbi nici despre lipsă de cultură poetică, filosofică sau istorică, nici de ignoranță, ci pur şi simplu consecvența utilizării unor criterii inadecvate – probă a imaturității exercițiului „hermeneutic". Emblematic este acelaşi Alexandru Grama: „Eminescu nu este însă numai carnal şi sălbatec în erotismul său, ci este şi trivial şi obscen. […] Au fost, ce e drept, şi poeți în adevăr geniali, care au căzut în greşeli de acestea. Aşa s-a întîmplat cu Ovidiu în *Ars amandi*, aşa cu Goethe în *Die Leiden des jungen Werther* şi în romanul *Die Wahlverwandtschaften*, aşa cu italianul Boccacio în *Decamerone* şi cu Wieland în *Oberon*, în care Amor nici pe departe nu este aşa cast cum ar trebui să fie.

Mai ales la Ovidiu în *Ars amandi* şi la Boccacio este cît se poate mai obscen. Aceştia însă au cel puţin alte două părţi bune. Şi acestea sînt mai întîi eleganţa stilului, fluiditatea strălucită a limbii, frumuseţea fermecătoare a expunerii, şi la unii versuri de o armonie de tot frumoasă. După aceea, împrejurarea că, mai cu seamă Ovidiu şi Goethe, au şi destule alte scrieri în adevăr clasice, în care defectele erotice amintite nu există. Pentru aceea, lumea literară le-a iertat greşelile din operele acelea, fiind rebonificată prin alte frumuseţi literare şi prin alte opuri. Cele dintîi nicicînd n-au putut deveni lectură pentru saloanele în care mai are trecere moralitatea şi buna cuviinţă. Însă pentru aceea, cu mult mai mare trecere au cîştigat cele din urmă" (p. 54).

În concluzie, demersul anunţat de reputatul şi exersatul critic care este Alexandru Dobrescu nu poate decît fi salutat şi sprijinit deopotrivă. Susţinut cu instrumentar adecvat şi fără resentimente, un astfel de efort ar putea lumina, într-adevăr, receptarea operei eminesciene în parametrii adevărului istoric.

Mitul poetului național

Adrian CRUPA

Ioana Bot (coordonator), *„Mihai Eminescu, poet național român”. Istoria şi anatomia unui mit cultural*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, colecția „Discobolul”

Rod al unui proiect de cercetare desfăşurat între anii 1997-1998 cu sprijinul Colegiului „Noua Europă”, volumul de față încearcă să ofere o imagine de ansamblu a direcțiilor manifeste astăzi în eminescologie.

În centrul atenției nu stau de astă dată textele eminesciene, volumul fiind mai puțin unul de critică literară, ci modalitățile de receptare a imaginarului legat de personalitatea poetului, toate demersurile vizând – în opinia coordonatoarei – refuzul alegerii „*unei «baricade» în disputa reaprinsă în ultimii ani în jurul acestei figuri identitare*” (p. 5). Maniera de interpretare a „mitului cultural” va fi, prin urmare, una compozită, interdisciplinară, reunind în acest scop instrumente din domenii variate precum istoria mentalităților, antropologie, stilistica clişeului, istoria ideilor etc. Demn de semnalat este şi faptul că autorii studiilor (paisprezece la număr) provin din generații diferite (Mircea Anghelescu, Ioana Bot şi Ioana Pârvulescu, Doru Pop, Iosefina Batto, Edith Horvath, Adrian Tudurachi ş.a.), ceea ce oferă girul unei deschideri mai largi, neafectată de o presupusă optică specifică anumitor vârste sau „timpuri”.

Volumul este structurat în două părți majore: prima care vizează delimitarea, nuanțarea şi definirea conceptului de „mit cultural” aparține Ioanei Bot, iar cea de-a doua, colectivă, intitulată sugestiv *Douăsprezece analize*, ilustrează posibile direcții de investigație a „mitului cultural” deja definit. Analiza porneşte astfel de la „*arheologia unui mit cultural*” (Doru

Pop), trecând succesiv prin demitizarea (a se citi umanizarea) relațiilor dintre Eminescu şi Titu Maiorescu (*Închiderea „Fişierului Eminescu”*, Ioana Pârvulescu), prin analiza critică a şabloanelor consacrate legate de „nebunia” şi „genialitatea” poetului (*Nebunia – dimensiunea esențială a mitului eminescian*, Anca Noje) ori a „canonului” de valorizare şi de interpretare impus de manualele şcolare (*Eminescu în manualele şcolare*, Mircea Anghelescu), prin identificarea şi decelarea straturilor, adstraturilor şi superstraturilor depuse succesiv în imaginea publică a poetului (*Eminescu. Aşa cum a fost*, Iuliu Rațiu) sau în cea literară (*Moartea unui personaj literar*, Ligia şi Adrian Tudurachi), ajungând în cele din urmă la studierea diferitelor reprezentări ale impactului personalității lui Eminescu asupra identității culturale româneşti la nivelul elitelor culturale (*Arhitecturi ale unui profil eminescian. Mircea Eliade, Ioan Petru Culianu*, Iosefina Batto) şi al „formatorilor de opinie” din domeniul ideologicului (*Eminescu interpretat de Ion Vitner*, Edith Horvath), mass-mediei (*Mihai Eminescu în discursul mediatic de televiziune*, Cristina Sărăcuț) sau iconografiei (*Eminescu în iconografie*, Casandra Cristea). Demersul cercetătorilor clujeni se încheie cu o analiză pertinentă şi lucidă a felului în care se manifestă prețuirea poetului național la nivelul omului de rând (*Cărțile de impresii ale Casei memoriale ”Mihai Eminescu” din Ipoteşti*, Daniela Hedeş), la cel al „noilor elite culturale” (*Cazul „Cazului Eminescu”*, Sanda Pădurețu) sau în mentalitatea unui contemporan, tânăr specialist/informatician străin, închipuit ce-i drept (*Eminescu şi informatica*, Ioana Bot).

Intuind sensul evoluției interesului actual în domeniul eminescologiei şi oferind direcții (şi exemple) de interpretare, volumul *„Mihai Eminescu, poet național român”. Istoria şi anatomia unui mit cultural* dă măsura a ceea ce s-ar putea numi pe bună dreptate „şcoala clujeană”, aşa cum este consacrată de ceva vreme şi în cadrul întâlnirilor anuale ale Colocviului Național Studențesc „Mihai Eminescu” de la Iaşi.

Spiritul hyperionic şi sublimul eminescian

Editura „Universitas XXI”, Iaşi, 2003, George Popa

Bogdan MÂNDRU

Colecţia „Studii despre Eminescu” a Editurii „Universitas XXI” ne propune lucrarea *Spiritul hyperionic şi sublimul eminescian* a unui autor care şi-a consacrat alte două cărţi creaţiei poetice eminesciene. După *Spaţiul poetic eminescian* şi *Prezentul poetic eminescian*, G. Popa ne propune o analiză a sublimului eminescian definit ca „spirit hyperionic”, ca „desmărginire”, realizare a libertăţii spirituale pure.

Demersul interpretativ se sprijină pe teoriile referitoare la sublim dezvoltate de filozofi precum Kant, Schiller, Schopenhauer sau Hegel. „Emoţia sublimului a precedat cu milenii teoretizarea sa”, spune autorul, iar cel mai vechi tratat despre sublim pe care îl analizează este cel al lui Cassius Longinus, din secolul III d. Chr., în care sublimul este văzut ca un „summum al artei”, „patos, raptus şi entuziasm” care ne proiectează din noi înşine în Dumnezeu (*en-theos*, rădăcina cuvântului „entuziasm”). După aceste prime încercări de definire, autorul urmăreşte rafinarea progresivă a teoriilor despre sublim elaborate de filozofi, esteticieni, ba chiar şi de Meister Eckhart, „cel mai de seamă teolog al misticii occidentale”. Diversitatea punctelor de vedere asupra sublimului este un semn al faptului că acesta este (sau ar trebui să fie) obiect al unor analize transdisciplinare, complexitatea lui interesând deopotrivă estetica, filozofia şi teologia.

Ca „mişcare de eliberare spirituală din finitudine”, sublimul a însoţit permanent în artă conştiinţa milenară a acestei finitudini, iar Eminescu nu putea fi străin de o serie de semne şi simboluri, a căror motivaţie ţine de datele antropo-

logice şi de zestrea culturală, circumscrise sublimului. Muntele, de exemplu, este un topos predilect al imaginilor ascensionale, şi cu aceste conotații îl foloseşte şi Eminescu, în creații analizate de autor din punctul de vedere al dublei conştiințe a finitudinii şi a elanurilor ascensionale. De asemenea, distincția (vagă, de altfel) între frumos şi sublim apare şi la poetul nostru, care a înțeles că, lipsit de fiorul înălțării, frumosul nu poate accede la sublim doar ca desăvârşire formală: „gravura grosolană

Ajută numai al minții zbor de foc cutezător."

Acest fior, crede autorul, poate fi găsit la Eminescu în descrieri, de pildă: tablourile de natură („cele mai fermecătoare descrieri de natură din literatura noastră") sunt de o frumusețe ridicată la sublim prin mişcarea muzicală şi melodicitatea induse peisajului de către viziunea şi sensibilitatea naturii, pe care Eminescu le are „pentru că s-a născut la sat (locul natal al veşniciei) şi a petrecut primii ani în mijlocul naturii. [Această viziune şi sensibilitate] lipsesc de obicei unui scriitor născut şi copilărind la oraş". Sublimul eminescian mai emană şi din fantastic, din mitic sau din magic, ca în *Strigoii*, unde prin mitic realitatea este depăşită, fantasticul dă măreție acestei depăşiri, iar magicul face posibilă transcenderea legilor naturii.

Dar cele mai pure culmi de sublim le atinge poetul prin ceea ce George Popa numeşte „vocația nemărginirii": necurmata depăşire a finitudinii prin preferința pentru spațiile cosmice şi pentru universalitate, indefinit şi inefabil: „cum în fire-s numai margini, în om e nemărginire". Mereu prezenta raportare cosmică ridică, în opera eminesciană, „la sublim onticitatea umană", aspect sesizabil deopotrivă în *Somnoroase păsărele* şi în *Sara pe deal*, dar mai cu seamă în *Memento mori*, „adevărat delir al sublimului văzut ca supradimensionalitate".

Un alt izvor de sublim este, la Eminescu, muzicalitatea versurilor, în cel mai pur spirit nietzscheean al înțelegerii muzicii, ca fiind dată omului pentru a se înălța. Rezultantă a unui savant aranjament prozodic şi a unui deosebit simț al limbii, melodicitatea versului eminescian „dimensionează cu

elan transfigurator suişul idealităţilor, mişcarea cosmică a ideilor şi a simţirii”.

Sublimul a fost valorizat şi din perspectivă etică, nu doar din punct de vedere ontologic sau estetic. În capitolul „Etica hyperionică”, George Popa analizează şi această sursă eminesciană a sublimului, obţinut prin valorificarea celor două soluţii la răul structural al lumii şi al societăţii: pe de o parte, detaşarea, pe de altă parte, găsirea de antidoturi în sacralizare şi în implicarea creatoare. Interesante sunt observaţiile referitoare la sacralitatea şi religiozitatea instituite de experienţa poetică, căci la Eminescu poezia este o experienţă a sacrului, o cale spre sublim.

Aceeaşi sacralitate impregnează la Eminescu şi sentimentul iubirii, conferindu-i dimensiunea sublimului, a dezmărginirii, a ieşirii din limitele condiţiei umane: „Acel amor atât de nemărginit şi sfânt / Cum nu mai e nimică în cer şi pe pământ”. Dezmărginirea prin iubire, dimensiunea sublimă a acesteia, îndeplinesc „fiinţarea dincolo de sine”, în acel „Tu […] mai vechi şi mai sfânt decât Eu” (Nietzsche).

De la analiza erosului eminescian, autorul trece la „suferinţa creatoare”, în care vede, ca semn al sublimului, „resimţirea dureroasă a universalei sfâşieri ontologice”. Durerea lui Eminescu este nemărginită şi, prin aceasta, sublimă, mai cu seamă că este creatoare de valori spirituale; geniul devine astfel garant al sublimului, căci îi sunt proprii înălţarea şi depăşirea limitelor.

Acest model de sublim va fi numit de George Popa „spirit hyperionic”, asociat cu tentativa „idealităţilor ultime”, cu absolutul spiritualităţii, şi aspiraţia spre o creaţie a „înălţării, a elevaţiei pure”.

Postfaţa cărţii prilejuieşte autorului o fină analiză a cauzelor şi implicaţiilor a ceea ce el numeşte, cu un justificat semn de întrebare, „moartea sublimului”. Finalul este străbătut de încrederea că, în evoluţia sa spirituală între creste şi abisuri, „spiritul va răspunde din nou chemării de a fi purtat fulgurant pe verticalitatea sublimului”.

Clubul metricienilor

Adrian VOICA

Cu ani în urmă, pe când Nicolae Manolescu se amăgea cu iluzia că poate conduce nu numai un partid, ci o țară întreagă, am asistat curios la o discuție televizată între pretendenții la cea mai înaltă funcție în stat. Când i-a venit rândul, ilustrul critic a deplâns lipsa de comunicare şi posibilitățile reduse de acces la informațiile de tot felul, fără de care adevărata democrație nu se poate realiza.

Nu-mi amintesc ce au spus ceilalți candidați în alocuțiunile lor. Dar vorbele lui Nicolae Manolescu m-au urmărit constant şi foarte curând şi de nenumărate ori după aceea aveam să mă conving de exactitatea lor.

Extrapolând ideile criticului la realitatea culturală postdecembristă observăm că lacunele informaționale generează hiatusuri nepermise în domenii importante, cum ar fi cel editorial sau ştiințific. Tirajele de buzunar fac şi mai greu accesibile cărțile de orice fel. Înainte vreme, când rețeaua de difuzare a cărții era bine pusă la punct, librăriile etalau apariții editoriale din Bucureşti, Iaşi, Cluj sau Timişoara cu un aer de normalitate azi dispărut, iar bibliotecile publice sau private se puteau aproviziona pe măsură. Pe de altă parte, puzderia de edituri particulare răsărite după Revoluție ca ciupercile după ploaie face şi mai dificilă întâlnirea cititorului cu cartea dorită, rezonantă preocupărilor sale. Iată explicația prin care autorul acestor rânduri motivează întâlnirea sa târzie (după aproape patru ani!) cu volumul lui Ion Calotă *Eminescu – analizat prozodic şi comentat* (Editura AIUS, Craiova, 1999).

Semnalat de eminescologul bucureştean N. Georgescu, volumul scris de Ion Calotă a ajuns, în sfârşit, în formă xeroxată, şi la Iaşi. Cel mai plauzibil argument ar fi acesta: drumul

de la Craiova la Iaşi trece prin Bucureşti! Totuşi, lăsând gluma la o parte, vom afirma că nici Ion Calotă nu cunoaşte lucrările subsemnatului, tot de prozodie, *anterioare scrierii sale*, apărute astfel: *Etape în afirmarea sonetului românesc* (Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 1996), *Versificaţie eminesciană* (Editura Junimea, Iaşi, 1997) şi *Repere în interpretarea prozodică* (Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 1998). Transcrierea acestor titluri nu înseamnă nicidecum lipsă de modestie. Teoretic, autorul unei lucrări ştiinţifice trebuie să-şi cunoască foarte bine domeniul, astfel încât, ajuns la finalul cercetării sale, să poată judeca singur cât de original este. Prin această grilă, a originalităţii potenţiale, vom judeca aşadar respectiva carte.

***

Ion Calotă îşi structurează volumul menţionat în două părţi. *Scrisorile* şi *sonetele* eminesciene sunt (după expresia autorului) „analizate prozodic" în prima parte a cărţii, a doua fiind consacrată „comentariilor lingvistice". Ele sunt în număr de 9 şi se intitulează astfel: *Tehnica exterioară în poezia lui Eminescu; Accentul în poezia eminesciană; Cuvinte cu dublă silabaţie în poezia eminesciană; Asupra paternităţii unor poezii atribuite lui Eminescu; Tempoul şi silabaţia în poezia eminesciană; Dubletele accentuale ale neologismelor „antic" şi „caracter"; Ritmuri eminesciene; Silabaţia eminesciană* şi *Formele „nour" şi „nor" în poezia lui Eminescu.*

Într-un *Cuvânt înainte* nu lipsit de un anumit farmec involuntar şi naiv, autorul precizează că aceasta „este o lucrare inedită" şi că scopul urmărit este acela ca toţi cei care-l vor citi „cu glas tare" (…) „să descopere o nouă dimensiune a versului eminescian, eufonia" (p. 7).

În multe privinţe, modelul său rămâne Petru Creţia, al cărui elev merituos a fost cândva. Deocamdată, influenţa maestrului o descoperim în titlul ales – sau, mai bine zis, autorul însuşi ne atrage atenţia asupra acestui aspect. „Modelul se referă, evident, la titlu – afirmă Ion Calotă –, căci, în afară de titlu nimic nu mai seamănă sau, altfel zis,

totul se deosebeşte; comentariile lui Petru Creţia sunt literare, estetice, ale mele, dimpotrivă, au amprentă lingvistică, vizând pronunţarea şi scrierea textelor eminesciene. Pe de altă parte, analiza prozodică lipseşte, la Petru Creţia, în timp ce la mine este un obiectiv primordial” (p. 7-8). În finalul acestui *Cuvânt înainte* autorul îşi exprimă cu modestie dar şi cu mândrie credinţa în reuşita experienţei sale: „cred să fi contribuit şi eu la restabilirea ştiinţifică a textului eminescian definitiv” (p. 9).

***

Fără câteva repere teoretice oricât de succinte care să vină în ajutorul cititorului mediu, *prima parte* începe *ex abrupto*, prin transcrierea *Scrisorilor* eminesciene, cu numerotarea tuturor silabelor dar cu accentuarea lor selectivă, după criterii pe care, deocamdată, Ion Calotă nu vrea să le împărtăşească. Însă nici specialistul nu este scutit de surprize – căci aproape tot ce ştia el despre „analiza prozodică” se dovedeşte de o inconsistenţă penibilă. El ştia, de pildă, că toate rimele poartă accent, dar află acum că, în poezia eminesciană, lucrurile stau altfel. E drept, unele îl au: „fecioáră” şi „izvoáră” din versurile IX şi X sau „o să-l poárte” şi „depárte” din versurile CI şi CII), altele şi da şi nu („robi”, cuvânt final neaccentuat în versul XXI, rimează cu „neghióbi”, accentuat, în versul următor), iar altele deloc! „Păr” şi „adevăr” (în versurile XXIII şi XXIV), „adâncă” şi „încă” (în v. LXXI şi LXXII), „rost” – „a fost” (în v. CIX-CX) sau „un veac/un brac” (în v. CXI-CXII). Toate exemplele provin din *Scrisoarea I*, dar nici în celelalte texte grupate de Eminescu sub acest generic lucrurile nu diferă câtuşi de puţin. Că în rimă accentul ar putea exista sau nu este o ipoteză la care Eminescu nici măcar nu s-a gândit! Dovadă de necontestat este *Dicţionarul* său *de rime*, în care cuvintele sunt selectate nu numai după omofonia ultimei lor părţi, ci şi după accentul *obligatoriu* din clauzulă. Aşadar, Eminescu a ţinut cont de un element prozodic pe care Ion Calotă îl ignoră.

Dar să presupunem că această constatare bizară este facilitată de grave greşeli tipografice şi că accentele celelalte

(adică cele de până la rimă) sunt bine puse. Deziluzie totală – căci nici în primul emistih al versului ele nu se regăsesc în totalitate. Ion Calotă îşi reneagă astfel propriile afirmații conținute în articolul *Ritmuri eminesciene* din partea teoretică a cărții, din care cităm: „…ritmul se bazează pe accentul de intensitate, adică pe accentul natural din limbă, cu sublinierea că, de data aceasta, la accentul natural din norma ortoepică se adaugă şi accentul din schema metrică a versului, adică din norma ritmică” (p. 178).

Trecând peste faptul că „accentul din schema metrică” nu „se adaugă” ci corespunde, *se suprapune* celui din schema ritmică, să vedem cum concretizează autorul această idee în „analizele prozodice” pe care le efectuează.

Ceea ce intrigă citindu-le este (uneori) prezența unui singur accent în primul emistih. Exemplele sunt numeroase. Începem, fireşte, cu cele pe care ni le oferă *Scrisoarea I*:

CXX. „C-ai / fost / om / cum / sunt / şi / dấn / şii”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CXXXI. „Că / n-ai / fost / mai / mult / ca /dấn / sul”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CXLIV. „Mult / mai / mult / îi / voi / a /trá / ge”//
1 2 3 4 5 6 7 8

Scrisoarea II ne furnizează şi ea câteva eşantioane de acest tip:

XL. „Tot / mai / des / se / pe / rin / deá /ză”//
1 2 3 4 5 6 7 8

LXXXI. „Da / că / port / cu / u / şu / rín / ță”//
1 2 3 4 5 6 7 8

Nici *Scrisoarea III* nu este lipsită de asemenea partajări, în care pe cele opt silabe ale primului emistih nu întâlnim decât un singur accent:

XX. „Eu / să / fiu / a / ta / stă /pấ / nă”//
1 2 3 4 5 6 7 8

XL. „Dar / un / vânt / de / bi / ru / ín / ță”//
1 2 3 4 5 6 7 8

LXIII. „La / un / semn / un / țărm / de / ál / tul” //
1 2 3 4 5 6 7 8

XC. „Să / dea / piept / cu / u / ra / gá / nul
1 2 3 4 5 6 7 8

CXII. „Nu / e / om / de / rând, / el / és / te”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CXVI. „Ce / din / vechi / se / po / me / néş / te”//
1 2 3 4 5 6 7 8

Etc., etc., etc. Ne oprim aici cu exemplificările. Luate în sine, ele nu au nici o relevanță dacă nu le-am integra în viziunea unui lingvist care consideră a fi descoperit cea mai importantă regulă prozodică. Aceasta se referă la obligativitatea accentuării penultimei silabe aflate înaintea cezurii fixe, în versul de 16/15 silabe cu ritm trohaic. În rest, numărul accentelor poate varia, după criterii mai mult fanteziste decât ştiințifice.

Totuşi, cum s-a ajuns la această situație?

Singurele puncte de reper în investigațiile sale pretins prozodice le constituie studiile semnate de G. I. Tohăneanu şi I. Funeriu. Cu alte cuvinte, „armătura teoretică” şi-o raportează exclusiv la opera reprezentanților şcolii timişorene de prozodie. De şcoala bucureşteană sau de cea ieşeană, cuprinzând nume ca Mihai Dinu, Mihai Bordeianu sau Adrian Voica, Ion Calotă n-a auzit. Dacă lucrurile ar fi stat cu totul diferit, profesorul craiovean ar fi înțeles că realitatea complexă a versului nu se reduce la „silabația” diferită a unor cuvinte, la „picior metric” şi la mecanica ritmurilor binare şi ternare. Nefiind la curent cu ultimele investigații şi descoperiri în domeniu şi recurgând la o simplificare extremă, Ion Calotă neagă şi adevărurile esențiale, descoperite de alții, fireşte (începând cu Ion Heliade Rădulescu), dar care au fost preluate cu bune rezultate de contemporani. În mod firesc, am spune, G. I. Tohăneanu vorbeşte despre structura diferită a cuvintelor, în funcție de numărul lor de silabe şi de poziția accentului. Pentru prima dată în cartea sa, menționând afirmațiile acestuia referitoare la dubletele accentuale eminesciene, Ion Calotă notează şi grafic simbolurile unor celule ritmice (iamb, troheu, dactil şi amfibrah). I se pare, totuşi, improprie această notare, pe care încearcă s-o corecteze „Ar fi mai bine – afirmă el la p.

180 – ca adjectivele de mai sus să fie folosite pentru diferitele scheme metrice ca atribute pentru *ritm* sau *metru*, iar pentru accentul din cuvinte să folosim fie sintagmele *rostire oxitonă*, *rostire paroxitonă*, *rostire* sau *pronunțare proparoxitonă*, fie *accent pe ultima*, … *pe penultima* sau *pe antepenultima silabă* a cuvântului, pentru a evita eventualele confuzii, fiindcă, spre exemplu, un cuvânt cu structură iambică (de fapt bisilabic şi oxiton) poate fi încadrat într-un ritm trohaic sau invers…"

Iată, deci, cauza! Evitarea eventualelor confuzii! De unde se vede că Ion Calotă nu înțelege structura eterogenă a versului (sub aspectul structurii cuvintelor ce-l compun), care nu se confundă, însă, cu *armonia ritmică*, specifică versului izometric. Păstrând o tăcere absolută asupra unor *celule ritmice* care permit partajarea versurilor în unități analizabile prozodic, pretinsul metrician craiovean ridică un serios semn de întrebare asupra competenței sale în privința versificației. (O paranteză se impune. În analiza versului saphic, calchiat de Eminescu în *Odă (în metru antic)*, Ion Calotă nici măcar nu vorbeşte (la p. 187) despre existența spondeului (– –) în schema ritmică, ci, *fără să motiveze*, îl înlocuieşte cu troheul (– v)! Lexemele propuse de acesta: (rostire) *oxitonă*, *paroxitonă* şi *proparoxitonă* au şi ele o funcție bine precizată în prozodie, denumind *rimele*. Există aşadar *rime oxitone* (v –), *rime paroxitone* (– v), *rime proparoxitone* (– v v) şi *rime hiperdactilice* (– v v v), acestea din urmă corespunzând cuvintelor cu structură de peon I „vânturilor" şi „valurilor" din cunoscuta poezie eminesciană *Dintre sute de catarge*. (*À propos*: cum ar trebui definită „rostirea" lor în acest caz? Fiindcă Ion Calotă se opreşte la „rostirea proparoxitonă", adiacentă cuvintelor cu structură dactilică: – v v).

Încep să se clarifice unele nelămuriri privind „partajarea" propusă de Ion Calotă (de fapt o simplă împărțire a versului în silabe!). Iar faptul că în exemplele citate figurează un singur accent ne scuteşte de alte aprecieri malițioase. Fiindcă în prozodia românească nu există o celulă ritmică octosilabică, după cum s-ar putea deduce după accentuarea aleatorie propusă de autorul studiului recenzat. Singurul său efort de „analiză prozodică" se reduce la notațiile succinte din

subsolul unor pagini, privind citirea unor cuvinte. (De exemplu: „*aplauda*, în trei silabe, cu diftongul [*au*], în penultima silabă”, p. 20).

***

„Ne propunem în cele ce urmează să analizăm unul dintre principalele elemente de prozodie eminesciană, ritmul, încercând să arătăm importanța pe care i-a acordat-o poetul însuşi şi efectele normelor ritmului asupra expresivității poetice…” – astfel îşi începe Ion Calotă, la p. 121, o lungă frază, consacrată accentului în creația eminesciană.

Desigur, „efectele normelor ritmului” sunt numeroase, printre acestea situându-se şi *accentuarea negației*, producând adesea perturbări ritmice.

Eminescu a teoretizat chiar asupra acestei realități prozodice, afirmând că *accentuarea negației este obligatorie*. În manuscrisul 2307 această idee apare cu pregnanță: „*Nu* ca negație e tot de una intonat. Pierzând pe *u* înaintea unei vocale, el mută accentul cuvântului: *n-aud* (rim. laud), *n-avem* (navem)”[1].

Prin urmare, indiferent de ritm şi poziția silabică, *negația* trebuie să poarte accent. Dacă „nu” corespunde altei silabe decât celor admise de ritmul mecanic (1, 3, 5, 7 etc. pentru ritmul trohaic; 2, 4, 6, 8 etc. pentru ritmul iambic; 1, 4, 7, 10 etc. pentru ritmul dactilic ş.a.m.d.), atunci se produce o perturbare capabilă să confere versului expresivitatea dorită.

Departe de a-l înțelege şi de a-l urma pe Eminescu, Ion Calotă manifestă față de negație o indiferență aproape totală. Căci, cu excepția a două cazuri (versurile CXXXIII şi CCXIII din *Scrisoarea III*), negația nici măcar nu este accentuată, chiar dacă aceasta corespunde unui accent ritmic. Transcriind versul CXXXIII şi respectând accentuarea propusă de autor, facem precizarea că „zid”, cuvântul de rimă, este, la rândul său, neaccentuat:

---

[1] Cf. M. Eminescu, *Dicționar de rime*, Ediție îngrijită de Marin Bucur şi Victoria Ana Tăuşan, Editura Albatros, Bucureşti, 1976, p. 702.

„N-á / vem / oşti, / da / ră / iu / bí / rea // de / mo / şí / e / e / un / zid”.
1 2 3 4 5 6 7 8 1 2 3 4 5 6 7

Din primele două *Scrisori* reproducem următoarele emistihuri:

XLVI. „N-a / fost / lú / me / pri / ce / pú / tă” //
1 2 3 4 5 6 7 8

CIX. „//sín / gur / n-o / ştii / pe / de / rost”
1 2 3 4 5 6 7

(*Scrisoarea I*)

XXVII. „De / ce / nu / voi / pén / tru / nú / me” //
1 2 3 4 5 6 7 8

LXXV. „// poţi / să / nu / mă / mai / în / trébi”
1 2 3 4 5 6 7

LXXIX. „// teá / mă / mi-e / ca / nu / cum / vá”
1 2 3 4 5 6 7

(*Scrisoarea II*)

Înainte de a înregistra numeroasele exemple din *Scrisoarea III*, în care negaţia joacă un rol expresiv deosebit, mai ales în dialogul dintre Mircea şi Baiazid, dar şi în descrierea luptei propriu-zise, ne permitem să facem o singură observaţie în legătură cu cele deja menţionate. În majoritatea cazurilor – şi conform cu ritmul trohaic al poeziilor respective –, negaţiile cad pe silabele 3 şi 5, neperturbând nicidecum ritmul. Şi cu toate acestea ele nu sunt accentuate!

Dar şi alte cuvinte semnificative ale enunţului poetic au o soartă similară. Este cazul formei verbale „poţi” din emistihul B al versului LXXV (citat mai sus) din *Scrisoarea II*. În schimb, o prepoziţie din aceeaşi poezie – şi anume „pentru” din versul XXVII (de asemenea reprodus) se mândreşte cu un accent nemeritat.

Prezenţa negaţiilor din *Scrisoarea III* poate fi semnalată într-un emistih sau altul al următoarelor versuri:

LXXI. „Şi / de / n-o / fi / cu / bă / nát”
1 2 3 4 5 6 7

LXXVI. „De / nu, / schimb / a / ta / co / roá / nă”//
1 2 3 4 5 6 7 8

XCV. „N-au / a / vút / de / cât / cu / ó / chiul”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CXII. „Nu / e / om / de / rând, / el / és / te”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CXIII. „Eu / nu / ți-aş / do / rí / vro / dá / tă”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CXIX. „//nu / pu / teá / să-i / mai / în / cá / pă”
1 2 3 4 5 6 7 8

CXXI. „Şi / nu / voi / ca / să / mă / lá / ud”
1 2 3 4 5 6 7 8

CXXXIII. „N-á / vem / oşti, / da / ră / iu / bí / rea”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CXXXIV. „Cá / re / nu / se-n / fi / o / reá / ză”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CLXXIX. „Nu / din / gú / ră, / ci / din / cár / te”
1 2 3 4 5 6 7 8

CCIX. „Au / pre / zén / tul / nu / ni-i / má / re?”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CCIX. „N-o / să-mi / dea / ce / o / să / cer?”[2]
1 2 3 4 5 6 7

CCX. „N-o / să / á / flu / în / tre-ai / nóş / tri”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CCXI. „Au / la / Sý / ba / ris / nu / sún / tem”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CCXII. „Nu / se / nasc / gló / rii / pe / strá / dă”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CCXIII. „N-á / vem / oá / meni / ce / se / lúp / tă”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CCXVII. „//nu / vor / béş / te / li / be / ra / lul,”
1 2 3 4 5 6 7 8

CCLII. „Nici / ru / şí / ne / n-au / să / ié / ie”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CCLVIII. „când / ni / míc / nu / e / de / scos?”[3]
1 2 3 4 5 6 7

CCLXVI. „//ás / tăzi / nu / vi / se / mai / tré / ce”
1 2 3 4 5 6 7 8

---

[2] În acest emistih nu există nici un singur accent, situație aberantă sub aspect prozodic, deoarece face imposibilă constituirea unei celule ritmice!

[3] Dacă *negația* (cum este normal) ar fi fost accentuată, atunci sintagma „nu e de scos” ar fi fost exprimată printr-un coriamb (– vv –).

CCLXIX. „//nu / ne / poá / te / în / şe / lá”
1 2 3 4 5 6 7

CCLXX. „//dóm / nii / mei, / nu / és / te-a / şa?”
1 2 3 4 5 6 7

CCLXXIV. „Ca / să / nu / s-a / rá / te-o / dá / tă”//
1 2 3 4 5 6 7 8

CCLXXIX. „Cum / nu / vii / tu, / Ţé / peş / Doám / ne,”//
1 2 3 4 5 6 7 8

Aşadar, în cadrul *Scrisorii III*, Eminescu recurge la negaţie de 24 de ori. În două versuri (CXXXII şi CCXIII) ea apare pe prima poziţie silabică a acestora, fiind legată de verbul „a avea” prin cratimă: „N-ávem”. Fără să cunoască teoria lui Eminescu, Ion Calotă procedează totuşi corect respectând cu fidelitate „norma ritmică”. Dar nu şi în celelalte cazuri – numeroase – când negaţia corespunde în schema respectivă unei poziţii cu număr impar, putând deci să primească accent.

Cu toate acestea, cele mai interesante situaţii sunt efectul poziţionării negaţiei pe *o silabă pară*, producând perturbarea „normei ritmice”, dar aducând un plus expresiv incontestabil. Este bine de ştiut că a doua negaţie din *Scrisoarea III* este legată de dialogul dintre Baiazid şi Mircea. Pe un ton infatuat, împăratul otomanilor i se adresează potenţialului vrăjmaş avertizându-l în privinţa viitorului său. „De *nú*”, spune acesta, punând cezura după negaţie pentru a-i sublinia valoarea, „schimb a ta coroană” etc. Dar în acelaşi mod îi răspunde şi Mircea, adică tot printr-o negaţie şi tot printr-o perturbare ritmică. „Eu *nú*” – afirmă cu demnitate Domnul Ţării Româneşti – „ţi-aş dori vreodată să ajungi să ne cunoşti”, explicitând mai apoi conţinutul afirmaţiei sale. Accentuarea negaţiei se produce în vorbirea lui Mircea şi atunci când acesta concluzionează: „Şi *nú* voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimânt” – dar ea este realizată tot printr-o perturbare ritmică.

Nici una din aceste constatări nu se poate face parcurgând tabloul accentual propus de Ion Calotă. Fiind preocupat în permanenţă de „silabaţia eminesciană”, pe care o urmăreşte cu obstinaţie, dar şi cu bune rezultate, autorul craiovean nu

face (aşa cum şi-a propus) „analiză prozodică”, pentru că aspectul urmărit este unilateral. Însă nici încercarea de a găsi în creația eminesciană cuvinte numite de G. I. Tohăneanu „dublete accentuale” nu constituie o noutate absolută. Numele unui precursor ilustru l-am rostit deja. Faptul că aşa-zisele „scheme accentuale” nu sunt urmate şi de necesarele „scheme ritmice” denotă insuficienta pătrundere în subtilitățile versificației, iar abordarea normelor prozodice se soldează cu situații care stârnesc, mai mult decât hazul, o mare tristețe.

Nu vom urmări în continuare nici rolul stilistic şi nici semnificația prozodică a celorlalte negații din *Scrisoarea III*. Şi nici măcar nu le vom semnala pe cele existente în *Scrisorile* celelalte. O eventuală discuție pe această temă ar fi asemănătoare celei de față, iar memoria hârtiei ar fi inutil încărcată.

Pentru a proba calitatea efortului interpretativ este suficient să analizăm, din punct de vedere al accentuării, primul emistih al versului LXXI. Eminescu îl fragmentează astfel, după *vocile* ce susțin dialogul, în timp ce Ion Calotă îl secondează cu accentele sale:

„– «Ce / vrei / tu?»/
1 2 3
–«Noi? / Bú / nă / pá / ce!»//
4 5 6 7 8

Pare incredibil, dar Ion Calotă nu vede nici un accent în întrebarea arogantă a turcului ce păzea cortul sultanului. Cum în schema ritmică această sintagmă ar fi echivalat (în rostirea normală) cu un amfimacru (– v –) – sau, forțând puțin lucrurile, pentru a sublinia disprețul suveran al turcului, cu un dactil (– vv), Ion Calotă ocoleşte cu grijă ambele posibilități. Pentru el, amfimacrul mai ales este un fel de struțo-cămilă prozodică, pentru că nici troheu, nici iamb, nici dactil şi nici anapest nu este, deşi are din fiecare celulă menționată câte ceva! Dar nu se pierde cu firea, anulând accentele respective.

Însă noi frisoane încearcă acesta şi în cazul versului LXXV, al cărui prim emistih este fragmentat de Eminescu în acelaşi mod. Nici de această dată Ion Calotă nu se lasă mai prejos, întrucât întrebarea sultanului:

„Tu / eşti / Mir / cea?”
1 2 3 4

nu presupune, în opinia sa, nici un accent, deşi aici este evidentă o dipodie trohaică (– v – v). Şi astfel, datorită perspicacităţii lui Ion Calotă, ni se sugerează că împăratul otoman şi supusul său musulman vorbesc uneori fără relief accentual! Să recunoaştem deschis: fără Ion Calotă n-am fi ştiut niciodată acest lucru.

Să mai reţinem un exemplu, vizând de data aceasta raportul dintre *accent* şi *tonalitate*.

O privire chiar sumară asupra întregului corpus eminescian supus unei fictive „analize prozodice” ne edifică asupra modului în care Ion Calotă înţelege raportul dintre punctuaţie (impunând cezura mobilă, evident) şi accent în cuvintele monosilabice.

Expresia prozodică a lexemului monosilabic a fost denumită de Mihai Dinu în *Ritm şi rimă în poezia românească* (1986) *troheu catalectic*, iar de Adrian Voica *silabă independentă accentuată* în *Repere în interpretarea prozodică* (1998). Dacă în versul trohaic al *Scrisorilor*, mai ales când se află la început, cuvântul monosilabic este însoţit de un semn de punctuaţie (virgulă, semnul întrebării etc.), atunci cezura mobilă realizează autonomia lui. Se înţelege că, în acest caz, accentuarea este obligatorie. Or, cum procedează Ion Calotă? Niciodată, dar absolut niciodată el nu subliniază prin accent realitatea lingvistică şi poetică respectivă, deşi expresivitatea lecturii o cere cu insistenţă. Vom da numeroase exemple, dar nu vom mai despărţi versurile respective în silabe pe care să le numerotăm. Vom face, în schimb, schemele lor ritmice *reale* – operaţie pe care Ion Calotă o ignoră din motive lesne de înţeles:

LXXX. „Ei, din frânele lumínii şi ai soárelui scăpáţi”
–/ v – vv v – v // vv – vv v –

CV. „O, sărmáne! Ţii tu mínte câte-n lúme-ai auzít”
–/ v–v/ – – – v // – v – v vv –

(*Scrisoarea I*)

XXIX. „Azi, când pátimilor próprii muritórii toți sunt robi”
–/ v – vvv – v // vv – v – v –
XXV. „Ce? să-ngâni pe coárdă dúlce că de vóie te-ai adáos”
–/ v – v – v – v // vv – v vv – v
LXIII. „Vai! tot mai gândéşti la ánii, când visám în académii”
–/ – vv – v – v// vv – vvv – v
LXX. „Şi, din cóntra, cea aiévea ne păreá cu neputință”
–/ v – v / – v – v // vv – vvv – v

(*Scrisoarea II*)

XV. „Ea, şezând cu el alături, mâna fínă i-o întínde”
–/ v – v – v – v // – v – v vv – v
LXXI. „– «Ce vrei tu?»
– «Noi? Búnă páce! Şi de n-o fi cu bănát”
– v – / – / – v – v // vv – v vv –
LXXV. „–«Cum? Când lúmea mi-e deschísă a privi gândéşti că pot”
– / v – v vv – v // vv – v – v –
LXXXVII. „O, tu nici visézi, bătrâne, câți în cále mi s-au pus!”
– / v – v – / v – v // – v – v vv –
CXXIX. „Eu? Îmi ápăr sărăcía şi nevóile şi neámul”
– / v – v vv – v // vv – vv v – v
CXCIII. „Că, mulțămínd lui Cristós”
– / vv – vv –
CCI. „O, erói! care-n trecútul de măríri vă adumbríseți”
– / v – / vvv – v // vv – vvv – v
CCLXXV. „Da, câştígul fără múncă, iátă síngura porníre”
– / v – v – v – v // – v – vv v – v

(*Scrisoarea III*)

XXIII. „O, arátă-mi-te íară-n háina lúngă de mătásă”
– / v – vvv – v // – v – v vv – v
XXX. „Ah! E-atât de álbă noáptea, párc-ar fi căzút zăpádă”
– / v – v – v – v // – vv v – v – v
LII. „Ea, copíla cea de áur, visul négurii etérne”
– / v – v vv – v // – v – vv v – v
LXII. „Ah, ce fiorós de dúlce de pe búza ta cuvântu-i”
– / – vv – v– v // vv – v – v – v

LXXXIX. „Aş! abiá ți-ai întíns mâna, sáre ívărul la úşă”
– / v – vv – – v // – v – vv v – v
CXI. „O, teátru de păpúşe… zvon de vórbe omenéşti”
– / v – v vv – v // – v – v vv –
CXVII. „Ce? Când lúna se strecoáră príntre nóuri, prin pustíi”
– / v – v vv – v // vv – v/ vv –
CXXXIII. „Da… visám odinioáră pe aceá ce m-ar iubí”
– / v – vvv – v// vv – vvv –
CXLVIII. „Ah, orgánele-s sfărmáte şi máestrul e nebun”
– / v – vv v – v // vv – v vv –
(*Scrisoarea IV*)

XXXV. „Şi, înveninát de-o dúlce şi fermecătoáre jále”
– / vvv – v – v // vvv – v – v
XL. „Ea, din ce în ce mai drágă, ți-ar cădeá pe zi ce mérge”
– / v – v – v – v // vv – v – v – v
LXVII. „Şi, pătrúns de-ále lui pátimi şi amóru-i, cu nesáțiu”
– / v – vv – – v / vv – v / v – v
(*Scrisoarea V*)

Ce concluzii (oricât de sumare) putem să desprindem după lectura acestor versuri constituite în exemple ad-hoc de cum nu trebuie procedat cu regimul accentual în poezia eminesciană? Mai ales că ritmului trohaic poetul îi speculează toate virtuțile expresive? Şi ce lingvist, în afară de Ion Calotă, poate susține că întrebarea monosilabică, exclamația şi interjecția având aceeaşi structură, *o* vocativ etc. nu poartă accent? Din păcate, deşi fără cunoştințe prozodice solide, Ion Calotă se aventurează totuşi pe un teren aproape necunoscut, ambiționând să contribuie şi el la stabilirea „textului definitiv eminescian”.

***

A doua secțiune a primei părți este consacrată studierii sonetelor. Metoda este aceeaşi şi la fel de productivă. Nu ne vom ocupa, însă, nici de ea şi nici de calitatea rezultatelor exegetice, mai mult intuite decât exprimate ferm. Analize prozo-

dice ale sonetelor antume am efectuat noi înşine, pe parcursul unui capitol de peste 90 de pagini, în studiul *Etape în afirmarea sonetului românesc* (1996), pe care Ion Calotă ar fi trebuit să-l cunoască. Totuşi, câteva chestiuni se cer măcar enunţate, dacă rezolvarea lor nu este posibilă datorită dimensiunilor pe care tinde să le ia articolul de faţă. Prima se referă la situarea în fruntea ciclului a sonetului *Iambul*, deşi – se ştie – respectiva poezie este o creaţie târzie. Procedând însă în felul acesta, Ion Calotă îi aduce un omagiu maestrului său Petru Creţia care, în *Testamentul unui eminescolog* (1998), îl considera „desăvârşit”[4], deşi realitatea prozodică infirmă această opinie. A doua chestiune asupra căreia vrem să atragem atenţia este legată de „interpretarea” sonetelor postume, folosind grila prozodică. Este aproape inutil să efectuăm o asemenea operaţie pe care Eminescu n-a putut-o anticipa şi pe care în mod sigur n-ar fi agreat-o. Căci textele respective sunt „brulioane” (cum le definea G. Ibrăileanu), fişe poetice într-un imens laborator, aşteptând să fie reluate, cizelate, definitivate. Este explicabil de ce, de această dată, notele de la subsol sunt mai numeroase şi mai consistente. Dar cititorul avizat nu poate să nu surprindă tenacitatea cu care interpretul caută acele silabe pare apte să facă suportabilă accentuarea unor cuvinte, chiar dacă Eminescu, într-o primă fază, recurge la *cratimă* ca la un element salvator, menit să disciplineze măsura versului.

***

Cu două excepţii notabile, articolele ce compun partea teoretică a cărţii tratează într-o mai mică sau mai mare măsură teme legate de accent şi silabaţie. *Silabaţia* este probabil o

---

[4] Considerându-l „un sonet desăvârşit” în cartea sa *Testamentul unui eminescolog* (Editura Humanitas, Bucureşti, 1998, p. 259), Petru Creţia aduce unele argumente în acest sens, dar ele nu sunt nicidecum de natură prozodică: „*Iambul* este poezia unui meşteşugar în veche luptă cu forma («De mult mă lupt cătând în vers măsura»), dar a unui meşteşugar fericit de izbândă, fericit de o cadenţă care i se potriveşte în orice are de spus, fie de ură, fie de iubire, în plenitudinea lor puternică sau blândă”.

creație lexicală proprie, pentru că nicăieri Ion Calotă nu insistă în privința provenienței sale. Dar acest lucru contează mai puțin, în contextul în care ea apare în postura de panaceu universal, din moment ce poate explica aspecte specifice ritmului, rimei şi, desigur, ale armoniei eminesciene.

Reluând o idee a profesorului său de latină (din timpul studenției bucureştene), Ion Calotă vorbeşte despre cele două tipuri de lectură, cea fără voce şi cea cu voce, „lectura însoțită de rostire, lectura orală, recitarea, declamarea” (p. 117). Însă realizarea ei impune „cunoaşterea şi respectarea regulilor prozodice în legătură cu ritmul şi măsura (în norma ritmică, nu ortoepică), în legătură cu rima (în norma ortoepică, nu ortografică), rigori pe care [Eminescu] le-a aplicat în exprimarea ideii poetice” (*ibid.*). Şi imediat autorul apelează la silabație, pentru a demonstra în ce măsură a respectat poetul nepereche aceste deziderate. Cuvintele alese sunt *pleoapă* şi *ocean*, cu pronunțare când bisilabică, în funcție de metru şi ritm, când trisilabică, ținând cont de aceleaşi criterii. În alt articol, afirmații asemănătoare vizează pronunțarea cuvintelor „Árald/Aráld”, „áripe/arípe”, „mângâie/mângâie”, „Vénere/Venére” etc. Fie că se află în interiorul versurilor sau la sfârşitul acestora, „dubletele accentuale” se conformează rigorilor ritmului şi ale măsurii, constituind pentru Ion Calotă punctul forte al demersului său interpretativ.

Modelele sale rămân G. I. Tohăneanu şi I. Funeriu pe care, din păcate, nu-i înțelege întotdeauna sau, dimpotrivă, îi urmează *stricto sensu*. Pentru a ilustra prima parte a afirmației vom recurge la interpretarea dată de Ion Calotă *substituirilor*, analizate magistral de G. I. Tohăneanu într-un studiu de referință, intitulat *Ritm dominant, substituiri ritmice, ritm „secund”*. Autorul vorbea acolo despre formarea peonilor – cuvânt prohibit în analizele lui Ion Calotă. El preferă denumirea de „trohei impuri”, preluată de la autorul studiului menționat, dând cu un anumit prilej o altă interpretare afirmațiilor profesorului timişorean. „Pe baza ritmului trohaic – notează Ion Calotă la p. 129 –, substantivele *semnele* şi *faptele* din versul „Se-nmulțesc *sémnele* rele, se-mpuțin *fáptele* bune” din *Egipetul* ar trebui rostite paroxiton (*semnéle*, *faptéle*), dar, de

data aceasta, troheii sunt „impuri”, prezentând ceea ce G. I. Tohăneanu numeşte „substituiri ritmice”, fapt care „determină înlocuirea normei ritmice cu cea ortoepică”. Ceea ce nu observă cercetătorul este că, păstrându-se accentul natural al cuvintelor în schema ritmică, se produc perturbări sugestive, deoarece atât „sémnele” cât şi „fáptele” au structură dactilică (– vv). Troheii şi iambii „impuri” (dar nu dactilii!) contribuie la formarea *peonilor* – ceea ce nu este cazul aici.

Iar pe I. Funeriu, Ion Calotă îl urmează cu fidelitate într-un articol intitulat *Ritmuri eminesciene*, la sfârşitul căruia este vorba despre ritmul anapestic. Dar, contrar titlului menționat, lingvistul craiovean ilustrează realitatea prozodică respectivă cu o strofă din… Ştefan Aug. Doinaş, deoarece, „după cum ne încredințează I. Funeriu”, ritmul acesta „este inexistent în antumele eminesciene” (p. 188).

E drept, cu I. Funeriu se şi războieşte puțin, atunci când este vorba despre rostirea corectă, cerută de măsură şi ritm, a numelor proprii: Asia, Europa, Eufratul, Caucazul şi Taurul. De această dată, Ion Calotă este stăpân desăvârşit pe situație şi este o plăcere să-i constați erudiția, manifestată cu aplomb, dar nu cu aroganță. Un merit de necontestat îi revine în demonstrația că multe „licențe” eminesciene sunt generate de păstrarea accentului ca în latină (sau greacă, după caz). Un scurt citat, în acest sens, este edificator: „Subliniem că atât diereza, cât şi sinereza sunt procese fonetice care denumesc transformări legice, desfăşurate în timp, ale rostirii de la o silabă la două şi, respectiv, de la două silabe la una, astfel că o rostire *Eu-ro-pa* nu este sinereză, ci păstrarea rostirii originare, cu diftongul latinesc [au], ca în numele proprii *Caucazul* şi *Taurul*” (p. 134).

Tot pe baza argumentelor de ordin stilistic şi gramatical (dar nu prozodic!) îşi concepe Ion Calotă incitantul articol *Asupra paternității unor poezii atribuite lui Eminescu*. El pleacă de la constatările făcute de George Muntean într-un articol publicat în „România literară” (nr. 6/1991) în legătură cu două texte nesemnate din broşura *Lăcrimioarele învățăceilor gimnasiaşti*, publicată la Cernăuți în 1866, cu ocazia morții lui Aron Pumnul. Cum cercetătorul bucureştean nu

adusese în sprijinul ideii sale toate argumentele posibile, Ion Calotă le completează, cu logică şi discernământ. El menţionează astfel că în primele două texte (de fapt cele atribuite lui Eminescu) „poetul foloseşte, ca formulă de adresare, acelaşi vocativ, *frumoasă Bucovină*" (p. 145); că neologismele de origine latină *geniu* şi *doliu* apar numai aici, pronunţându-se ca în Bucovina acelei vremi „cu *i* silabic şi *u* asilabic" (p. 146); că anumite consonanţe lexicale şi fonetice „între primul text din *Lăcrimioarele învăţăceilor...* şi alte texte eminesciene" (p. 147) pot fi dovedite; că argumentul forte este de ordin tipografic, el oferind „cheia problemei paternităţii celor două texte *anonime*: pentru primele două poezii, semnatarul, fiind unul şi acelaşi poet, apare la sfârşitul celei de a doua, M. Eminovici" (p. 149). Intervine din nou fenomenul de „silabaţie" (în cazul cuvântului *geniu*), pe care Ion Calotă îl prezintă ca *argument prozodic*. Însă adevăratele argumente prozodice sunt sensibil mai numeroase, după cum reiese din cartea destul de recentă a lui I. Filipciuc[5].

Am păstrat pentru ultima parte a prezentului comentariu câteva impresii determinate de lectura articolului *Formele „nour" şi „nor" în poezia lui Eminescu*. Şi de această dată totul se reduce la „silabaţie", la rolul ei esenţial în lirică. Autorul ne avertizează încă o dată: „Cunoscând şi limba veche, Eminescu avea la dispoziţie două forme diferenţiate silabic, lucru foarte important pentru poezia clasică, fiindcă aceasta era de neconceput fără elemente de prozodie. Eminescu foloseşte ambele forme, în funcţie de situaţia prozodică a versului, în primul rând în funcţie de numărul de silabe din versurile care rimează, adică de măsură, în funcţie de ritmul poeziei şi uneori chiar de rimă" (p. 215). Şi exemplele date urmăresc exclusiv aceste criterii, între „nor" şi „nour" neexistând altceva decât *diferenţă silabică*. De la G. I. Tohăneanu, pe care-l citează adesea, Ion Calotă ar fi trebuit să reţină că scopul urmărit de Eminescu nu se reduce la umplerea unor tipare, ci la evaluarea estetică a elementelor stilistice şi

---

[5] I. Filipciuc, *Lăcrimioarele învăţăceilor... şi Eminescu*, Biblioteca „Mioriţa", Câmpulung Bucovina, 2001.

prozodice. Dar autorul studiului recenzat n-o face, deşi cuvântul „nour”, cu parfumul său arhaic şi construcţia eufonică de necontestat, i-ar fi dat această posibilitate.

Oricum, cu volumul despre poetul nostru *nepereche*, Ion Calotă accede în mult râvnitul *Club al eminescologilor*. Acolo, cu excepţia unor personalităţi care au locuri rezervate, ceilalţi se calcă pe picioare într-un entuziasm general. Dar în *Clubul metricienilor* este mai greu de pătruns. Acela e un club artistocratic.

Dincolo de cifre

Adrian VOICA

Apărut la Bucureşti în 1998, în cadrul editurilor reunite *Saeculum I.O.* şi *Vestala*, studiul lui Titus Bărbulescu *Arta poetică eminesciană* este de fapt traducerea efectuată de Mihai Popescu din limba franceză a „manuscrisului inedit” datând din 1970 şi intitulat *Structure métrique et rythmique des vers de Mihai Eminescu*. Scris de un lingvist ce utilizează cu bune rezultate calculatorul în numeroasele analize statistice efectuate, pe care le interpretează însă în mod inteligent şi creator, dar recurgând nu o dată la sprijinul conceptelor structuraliste, studiul menţionat lasă impresia că este la bază o teză de doctorat. Planul lucrării confirmă acest calificativ. Astfel, pe parcursul *Introducerii*, după ce sunt expuse motivele determinante în alegerea temei, autorul precizează: „Cercetarea noastră are ambiţia modestă de a da versificaţiei ceea ce i se cuvine: o autonomie de metodă şi de finalitate” (p. 13). Fără să aibă o tradiţie în acest sens, afirmaţia se dovedeşte exactă – dovadă şi apariţia în România, de această dată, în perfectă simultaneitate temporală, a unei cărţi care îmbrăţişează aceeaşi idee[1].

Arta poetică eminesciană de Titus Bărbulescu, dedicată „Moldovei, / Ţară de poezie şi lacrimi” îşi revendică planul standard al unei lucrări de doctorat şi după structura din care nu lipsesc două capitole obligatorii: „Concluzii” şi „Bibliografie” – argumente hotărâtoare în favoarea etichetei propuse.

Ceea ce aduce nou Titus Bărbulescu în acest studiu nu este nuanţarea unor idei emanând de la preţioşii (şi prestigi-

---

[1] Vezi Adrian Voica, *Repere în interpretarea prozodică*, Editura Universităţii „Al. I. Cuza”, Iaşi, 1998.

oşii) hermeneuți ai operei eminesciene (G. Ibrăileanu, G. Călinescu, Perpessicius, D. Caracostea ş.a.), ci interpretarea unor date statistice pe care calculatorul i le oferă cu generozitate. Este suficient (în acest sens) să reproducem câteva constatări esențiale incluse de autor în capitolul „Concluzii” pentru a percepe succint, dintr-o perspectivă nouă, orizontul prozodic al antumelor.

E drept, „perspectiva nouă” nu se reduce la stabilirea celor trei perioade de creație, pentru că, în această privință, „periodizarea” operei antume eminesciene începuse mult mai devreme, cu G. Ibrăileanu. Dar este interesant de văzut la ce judecăți de valoare ajunge Titus Bărbulescu.

El „descoperă” astfel trei etape în scrierile poetice eminesciene, publicate în timpul scurtei sale vieți. Prima se confundă cu apariția, în 1866, a poeziei *La mormântul lui Aron Pumnul*, care durează până la publicarea poemului *Strigoii*, în revista „Junimii” din decembrie 1876. Prin urmare, această primă perioadă subsumează zece ani de activitate literară, în care „21 de poezii [sunt] compuse în versuri lungi, [iar] 18 poezii în versuri scurte” (p. 134).

Afirmația ca atare n-ar fi câtuşi de puțin relevantă, dacă n-ar fi comparată cu celelalte epoci de creație, în care algoritmul versuri lungi/versuri scurte se schimbă semnificativ. Astfel, în a doua perioadă de creație, corespunzând anilor 1878-1883, având ca punct de plecare publicarea poeziei *Povestea codrului* şi ca punct terminus tipărirea poeziei *Şi dacă...* algoritmul menționat se schimbă, în sensul că „13 poezii [sunt] scrise în versuri lungi, [iar] 18 în versuri scurte” (*Loc. cit.*).

De fapt, la aceste cifre se reduce strict activitatea literară aflată sub voința auctorială, pentru că a treia perioadă – nu neapărat *de creație*, ci de afirmare poetică eminesciană – se încadrează între 1883 şi 1887, mai precis între publicarea *Glossei* în prima ediție Maiorescu şi apariția poeziei *Kamadeva* în revista „Convorbiri literare” din iulie 1887. De data aceasta, însă, algoritmul menționat, departe de a fi concludent, pentru că provine de la Maiorescu, nu de la poetul însuşi, relevă un decalaj semnificativ între versurile lungi şi cele scurte. Preponderente sunt, acum, cele scurte (în 19 poezii), în compa-

rație cu cele concepute în versuri lungi (numai 8). Desigur, datele statistice ilustrează un aspect al artei poetice eminesciene, în sensul că oscilația între cele două tipuri de vers (neincluzând aici şi *ritmurile* respective, mult mai relevante în viziunea lui Ibrăileanu) denotă o anumită preferință. Dar ea singură nu este concludentă, căci nu explică nicidecum relația dintre gând/sentiment poetic şi discursul literar, axat pe o anumită temă. Era normal, astfel, ca *Scrisorile* (de pildă) să fie concepute în versuri lungi, în timp ce poeziile de efuziune sentimentală, dar şi cele filosofice, mai numeroase spre sfârşit, să capete o altă formă şi datorită (desigur) tipului de vers adoptat. Implacabilă, judecata de valoare a lui Titus Bărbulescu ține cont mai ales de datele furnizate de statistică. „În cursul acestor trei perioade – consideră acesta –, *versul lung*, majoritar la început, *scade* în mod constant ca număr; *versul scurt*, puțin folosit la început, *îşi măreşte numărul* şi frecvența în a doua perioadă, pentru *a scădea* din nou uşor în a treia perioadă. Pe total, versul lung rămâne majoritar (3206 versuri lungi față de 1686 versuri scurte). Versurile publicate postum reflectă aproape acelaşi raport în favoarea versului lung" (p. 135).

Pe de altă parte, este interesant de observat că, analizând ansamblul eminescian *constituit* însă de Maiorescu – idee respinsă categoric de N. Georgescu într-un studiu masiv[2] – autorul parcurge invers drumul creator al poetului. Concluziile sale, plecând de această dată nu de la cifrele indicate de calculator ci de la realitățile specifice operei eminesciene, accesibile oricărui exeget, prezintă importanță prin argumentele aduse. Aşadar, menționarea lor se impune. „Noi vom încerca deci să stabilim o arhitectură în articulațiile sale metrice şi ritmice şi prin intermediul cronologiei, fiindcă – o repetăm – poezia se creează în cursul unei vieți de poet. O cronologie simplă, cea mai simplă, ar împărți culegerea de 90 de poezii (dar nu cea princeps!, n.n.), tipărite şi datate, în trei părți. Am obținut trei grupuri de câte 30 de poeme fiecare, dacă anumite limite nu ne-ar fi impuse de fapte exterioare operei, dar pe care nu ar trebui să le neglijăm.

[2] Vezi N. Georgescu, *Eminescu şi editorii săi*, vol. I şi II, Editura Floare albastră, Bucureşti, 2000.

Astfel, poezia *Glossă* (1883) marchează începutul unui ansamblu de poezii inedite, pe care Titu Maiorescu le-a publicat în prima sa ediție din 1883, fără să-l fi consultat pe poet care era internat în spital. O a doua limită, mergând înapoi, ar fi poezia *Povestea codrului* (1878), care constituie începutul unui ansamblu de poezii pe care poetul le-a trimis la „Convorbiri literare" după o tăcere de doi ani. Aceste poezii, trimise o dată, se alătură, pe de altă parte, acestei perioade de activitate intensă şi dureroasă, dar şi de deplină înflorire literară din anii 1878-1883, care sunt în miezul operei sale vii, formând bolta edificiului. O a treia perioadă – mai bine am spune punctul de pornire – rămâne prima sa poezie publicată: *La mormântul lui Aron Pumnul (1866)*" (p. 133).

În ce priveşte *tipul strofic* adoptat, cercetarea statistică întreprinsă de Titus Bărbulescu aduce şi elemente noi, revelatorii, dar propune şi puncte de vedere discutabile, asupra cărora vom insista. „Cifrele din tabloul privind strofa – afirmă autorul studiului recenzat – indică o folosire aproape constantă a catrenelor [ceea ce este exact, n.n.] în cele trei perioade (13 catrene în prima perioadă, 15 în a doua şi 14 în a treia). Strofele de 5, 6, 7 şi 8 versuri sunt folosite mai ales în prima perioadă, fiind mai rare în a doua şi foarte rare în a treia perioadă" (p. 135).

Totuşi, a situa *sextina* alături de cvintă, septimă şi octavă în privința frecvenței apropiate a utilizării lor ni se pare un lucru neconform adevărului. Chiar dacă suntem de acord că memoria calculatorului este infailibilă, depinde în ce măsură programul propus spre analiză corespunde datelor exacte ale creației poetice menite interpretării statistice. Or, în această privință ne exprimăm serioase rezerve, căci, după cum s-a demonstrat, în ansamblul antumelor, *sextina* se erijează în strofă predilectă imediat după catren. În articolul *Sextina în antume*, autorul studiului *Versificație eminesciană* afirmă următoarele: „Într-un eventual tablou consacrat *tipurilor strofice*, preferate de Eminescu în antumele sale, s-ar putea constata că *sextina* ocupă poziția a doua, imediat după catren. Această predilecție pentru sextină nu are o singură explicație, ci mai multe, nemijlocit legate de diferitele sale epoci de crea-

ție. Evidentă rămâne, însă, de la început, aspirația poetului spre *simetrie* și *armonie* – pe care, sub aspectul versificației, sextina i le oferea într-o mai mare măsură decât alte tipuri strofice”[3].

Aşadar, un prim semn de întrebare se ridică atât asupra corectitudinii datelor statistice obținute, cât şi a evaluării lor estetice – fiindcă, în ultimă instanță, acest lucru ne interesează.

Aflăm astfel că „Timp de şaptesprezece ani [adică între 1866 şi 1883, n.n.], viața interioară a poetului român s-a decantat în 55 270 de silabe” (p. 19). Desigur, afirmația ca atare n-ar depăşi un oarecare interes statistic, dacă autorul n-ar insista asupra calității silabelor, dată de structura acestora. „Sistemul silabic al lui Eminescu – remarcă Titus Bărbulescu – are o evoluție crescătoare de la 72% la 80% pentru silabele deschise, corespunzându-i o scădere de la 28% la 20% pentru silabele închise. El se alătură, ba chiar anticipează sistemul silabic al poeziei române moderne şi contemporane…” (p. 25-26).

Constatarea nu e nouă în esența ei – dar a fost nevoie de verdictul calculatorului, pentru ca ea să spulbere definitiv aserțiunea conform căreia pesimismului eminescian i-ar fi corespuns mai bine vocalele închise, intrând în structuri silabice de aceeaşi natură. Numai că Eminescu ştie să păstreze un anumit raport între silabele deschise şi închise, chiar atunci când intenționează ca acestora din urmă să le confere o expresivitate deplină (ce se lasă încă receptată). Aşa procedează, de pildă, în aceste versuri din elegia *O, mamă*:

„Deas[*u*]pra criptei negre a sfântului morm[*â*]nt
Se sc[*u*]tură salcâmii de toamnă şi de v[*â*]nt”.

Simetria între „u” şi „â” – sugerând (printr-o simbolică particulară) că *începutul* şi *sfârşitul* existențial se află sub semnul durerii – este urmată, în ambele versuri, de o simetrie a vocalelor deschise. E drept, nu ne referim la poziționarea lor

---

[3] *cf.* Adrian Voica, *Versificație eminesciană*, Editura Junimea, Iaşi, 1997, p. 236.

silabică, ci la însumarea acestora – câte 7 în fiecare vers[4]. Concluzia cercetătorului este cât se poate de logică: „Poetul combină silabele cu o netă preferinţă pentru silaba deschisă; cât despre diftongare, poetul comprimă şi fixează sunetele în unităţi silabice mai dense, în ciuda unei limbi încă nefixate, care s-ar putea acomoda mai bine cu diereze şi hiatusuri distribuite fără ordine”[5].

***

Abundenţa cifrelor statistice (uneori irelevante) denotă mai mult capacitatea combinatorie nelimitată a calculatorului decât dorinţa interpretului de a găsi, pe linie structuralistă, legătura dintre „semnificant” şi „semnificat”. Capitolul *Versul*, cu numeroase subtitluri, răspunde cel mai bine acestei afirmaţii. Nu este suficient să aflăm că opera antumă eminesciană numără 4892 de versuri, dar şi că repartiţia lor în versuri *lungi* şi versuri *scurte* este diferită (2752, respectiv 2140). Prin urmare, există o diferenţă în privinţa utilizării versurilor scurte (de la 3 la 9 silabe) şi a celor lungi (de la 10 la 16 silabe). Deocamdată, relaţia dintre „semnificat” şi „semnificant” nu se simte.

Ea se menţine la aceiaşi parametri iluzorii şi în paginile consacrate – pe linia lui Mihai Bordeianu, am zice – exemplelor de versuri având 4, 5, 6, 7 etc. silabe. Mai mult chiar: lui Titus Bărbulescu i se pare insuficientă respectiva clasificare, propunând un tablou în care „poetul foloseşte un metru *uniform* (U), în care utilizează tipuri metrice *apropiate* (A), sau tipuri metrice *complementare* (C) ori *diferite* (D)” (p. 35).

Totuşi, această ultimă clasificare, care nu ţine câtuşi de puţin cont de ritm, lasă loc unor supoziţii diverse. Căci, dacă în cele 56 de poezii „cu tipuri metrice apropiate” diferenţa dintre versuri este de o silabă, în cele 7 poezii scrise în „tipuri metrice complementare”, diferenţa poate fi de două silabe

---

[4] Avem în vedere vocalele „a”, „ă” şi „e”.

[5] Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 28. În ce priveşte prezenţa *hiatusului* şi a *dierezei* într-o anumită secţiune a creaţiei eminesciene, vezi şi volumul lui Ion Calotă, *Eminescu – analizat prozodic şi comentat*, Editura AIUS, Craiova, 1999.

(*Freamăt de codru*, *Pe lângă plopii fără soț*, *Din noaptea*), de 4 (*Somnoroase păsărele*), de 6 (*Odă – în metru antic*), de 7 (*La Bucovina*) şi, în sfârşit, în *Junii corupți*, de 8 silabe.

Dar situația „complementarității" în aceste poezii este total diferită, presupunând enunțuri de la caz la caz. Astfel, utilizarea de către Eminescu în poezia *Odă (în metru antic)* a două tipuri de vers (saphic şi adonic) cu o structură ritmică şi metrică deosebită se soldează cu „complementaritate" nicidecum interpretată. După cum în romanța *Pe lângă plopii fără soț*, faptul că în versurile pare măsura este cu două silabe mai mică decât în versurile impare îi permite lui Eminescu să recurgă atât la rimele masculine, cât şi la cele feminine, deşi versurile au acelaşi ritm şi un număr par de silabe.

Tot aşa, numărându-se printre cele „10 poezii cu metri diferiți", *Melancolie* pune în evidență versuri de 7, 13 şi 14 silabe. Versul: „Biserica-n ruină" are, într-adevăr, 7 silabe, dar el este *un emistih* (independent) al alexandrinului românesc cu varianta lui catalectică, presupunând alternanța 14/13 silabe. Este interesant de observat că Eminescu n-a găsit pentru versul XVII nici un conținut poetic acceptabil, care să devină primul emistih ale acestuia. De aceea îi conferă independență deplină. Iar versul următor (XVIII) este o caracterizare a lăcaşului de cult peste care s-au troienit vremile şi uitarea, realizat prin intermediul a patru adjective expresive. Tabloul imaginat astfel de poet nu mai avea nevoie de nici o tuşă suplimentară:

XVII. (A) .... // (B) „Biserica-n ruină (7)
XVIII. (A) Stă cuvioasă, tristă // (B) pustie şi bătrână" (7 + 7)

Evident, constatările desprinse de autorul studiului *Arta poetică eminesciană* din lectura acestei statistici aride prezintă o oarecare importanță, dar n-ar trebui să se limiteze la ea. Ceea ce reuşeşte aici Titus Bărbulescu este la îndemâna oricărui cercetător mediocru. „Putem deja constata – afirmă el – că poetul îndrăgeşte versurile cu tipuri metrice *apropiate*, pe care le foloseşte în 56 din cele 90 de poezii; metrii *uniformi* (17) sunt folosiți în marile poeme de maturitate; cei *diferiți* (7) sunt relativ puțin numeroşi în raport cu ansamblul tipurilor

metrice” (p. 37). Mai elocvent ar fi fost răspunsul la întrebarea *de ce* recurge Eminescu în poemul *Călin (file din poveste)* de inspirație folclorică (după cum o dovedeşte şi titlul) la versul de 15/16 silabe – despărțindu-se, în acest mod, de lirica populară –, în timp ce *Luceafărul*, creație de inspirație filosofică, este scris în versuri scurte (de 8 şi 7 silabe). Calculatorul nu poate evalua situația dată, dar nici Titus Bărbulescu nu insistă asupra ei. Este, aceasta, şi ideea puțin modificată care apare spre sfârşitul capitolului respectiv. „Poetul – notează autorul – manifestă deci o preferință pentru versul lung şi parisilabic. Putem oare să tragem de aici concluzia că el îşi afirmă originalitatea în *Scrisori* şi *Călin* mai degrabă decât în *Luceafărul* şi *Doina*? Nu putem. Statistica spune ceea ce îi cerem să spună” (p. 50). În mod cert, autorul are dreptate: ea trebuie ajutată.

***

În capitolul intitulat *Strofa*, după ce Titus Bărbulescu menționează că „Versul este față de strofă ceea ce silaba este față de vers”, şi – utilizând logica dicționarelor – că „Mai multe strofe pot constitui un poem” (p. 55), acesta propune conceptul de *cuplete* pentru anumite structuri lirice. Iată argumentele sale. „Există […] o majoritate de versuri aranjate în strofe combinate de 4-8 versuri sau chiar în grupări strofice de 12 versuri şi chiar depăşind cu mult acest număr. Aceste grupări strofice mari, de 12 versuri şi mai mult, noi le-am numit *cuplete*, dintr-o rațiune de clasificare mai conformă cu logica internă a culegerii” (*Loc. cit.*).

Pentru specialişti, în primul rând, rezultatele cercetării în această direcție merită să fie consemnate.

Aşadar, din totalul de 90 de poezii (socotite antume), Titus Bărbulescu le repartizează astfel, conform structurii lor strofice:

„42 de poezii în catrene (*Din străinătate*, *Amorul unei marmure*, *Amicului F.I.*, *La moartea Principelui Ştirbey*, *Venere şi Madonă*, *Noaptea…*, *Cugetările sărmanului Dionis*, *Înger şi demon*, *Floare albastră*, *Făt-Frumos din teiu*, *Crăiasa din poveşti*, *Lacul*, *Dorința*, *Povestea codrului*, *Povestea*

teiului, *Singurătate*, *Pajul Cupidon*, *O, rămâi*, *Pe aceeaşi ulicioară*, *Atât de fragedă…*, *Foaie veştedă*, *Luceafărul*, *S-a dus amorul…*, *Când amintirile…*, *Adio*, *Ce e amorul?*, *Pe lângă plopii fără soţ…*, *Şi dacă*, *Cu mâne zilele-ţi adaogi…*, *Peste vârfuri*, *Somnoroase păsărele…*, *De-or trece anii…*, *Lasă-ţi lumea… Te duci…*, *De-oi adormi…*, *Iar când voi fi pământ*, *Criticilor mei*, *Din noaptea*, *Sara pe deal*, *La steaua*, *De ce nu-mi vii?*, *Kamadeva*);

5 poezii cu strofe de 5 versuri (*La mormântul lui Aron Pumnul*, *Speranţa*, *Misterele nopţii*, *Împărat şi proletar*, *Strigoii*);

8 poezii cu strofe de 6 versuri (*La Bucovina*, *La Heliade*, *Junii corupţi*, *Epigonii*, *Egipetul*, *Freamăt de codru*, *O, mamă…*, *Se bate miezul nopţii*);

1 poezie cu strofe de 7 versuri (*Înger de pază*);

4 poezii cu strofe de 8 versuri (*De-aş avea…*, *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie*, *La o artistă*, *Diana*);

4 poezii cu strofe combinate de 4-8 versuri (*O călărire în zori*, *Mortua est*, *Rugăciunea unui dac*, *Din valurile vremii*);

2 poezii în cuplete de 12 versuri (*Mai am un singur dor*, *Nu voiu mormânt bogat*);

1 poezie în cuplete de 13 versuri (*La mijloc de codru*);

1 poezie în cuplete de 14 versuri (*De câte ori iubito…*);

1 poezie în cuplete de 18 versuri (*Departe sunt de tine*);

1 poezie în cuplete de 25 versuri (*Ce te legeni…*);

11 poezii în cuplete variate (*Melancolie*, *Călin*, *Revedere*, *Scrisoarea I*, *Scrisoarea II*, *Scrisoarea III*, *Scrisoarea IV*, *Scrisoarea V*, *Doina*, *Nu mă înţelegi*);

9 poezii cu formă fixă (*Afară-i toamnă*, *Sunt ani la mijloc*, *Când însuşi glasul*, *Glossă*, *Odă (în metru antic)*, *Iubind în taină*, *Trecut-au anii*, *Veneţia*);

1 poezie în versuri libere (*Mănuşa*, după Fr. Schiller).

În total 90 de poezii" (p. 55-56).

Capitolul *Strofa* beneficiază de subcapitole intitulate după tipul strofic analizat. De această dată criteriul esenţial nu mai vizează numărul de versuri ce caracterizează respectivul

tip strofic, ci *dispunerea rimelor*, o modalitate de a diferenția, de pildă, un catren de altul. După ce constată că „13 poezii sunt formate din catrene aranjate pe două rime”, Titus Bărbulescu afirmă că „Acestea din urmă sunt *catrene false*, deoarece, prin jocul rimelor, versul, care este dispus tipografic în patru unități scurte de 7-8 silabe, se poate lungi, fără a forța limba, în două secvențe de 15-16 silabe sau, în mod excepțional, de 17 silabe, aşa cum vom vedea, în detaliu, în cazul poeziei *Cu mâne zilele-ți adaogi*...” (p. 57).

Dar exemplele date (*Cu mâne zilele-ți adaogi*... şi *Kamadeva*) infirmă ipoteza. Învățat cu alternanța *ritmică* (1-3, 2-4) în cele mai multe catrene eminesciene, Titus Bărbulescu propune – de fapt, reia – o teorie viabilă, dar insuficient argumentată. Căci lipsa rimelor (în versurile impare), dar nu şi a cezurilor finale ce delimitează un vers de altul (deşi prezența ingambamentului nu poate fi uneori negată) determină *un tip strofic întâlnit nu numai la Eminescu*. În orice caz, în prima strofă din *Cu mâne zilele-ți adaogi*, citată de Titus Bărbulescu, în care *virgula* existentă după primul vers impune cezura mobilă, precum şi conjuncția „şi” detectabilă pe prima poziție silabică a penultimului vers sunt argumente în favoarea unei structurări foarte precise a frazei poetice. Iar ansamblul prozodic certifică acest lucru:

I. „Cu mâne zilele-ți adaogi,
v – v – vv v – v 9 / –
II. Cu ieri viața ta o scazi
v – v – v – v – 8 / a
III. Şi ai cu toate astea-n față
v – v – v – v – v 9 / –
IV. De-a pururi ziua cea de azi”.
v – v – v – v – 8 / a

Dacă în prima strofă din *Kamadeva*, în care semnele de punctuație aflate la sfârşitul versurilor II şi III impun o cezură mobilă (/) care, într-o altă transcriere, devine cezură mediană şi fixă (//), iar *catrenul* se transformă în *distih*, acest lucru este posibil pentru că toate versurile au măsură egală (8 silabe):

I. „Cu durerile iubirii
vv – vv v – v 8/–
II. Voind sufletu-mi să-l vindec,
v – – vv v – v 8/a
III. L-am chemat în somn pe Kama –
vv – v – v – v 8/–
IV. Kamadeva, zeul indic”.
vv – v/ – v – v 8/a

Aşadar, într-o altă transcriere *versurile* catrenului devin *emistihurile* unui eventual distih:
(A). „Cu durerile iubirii // (B) voind sufletu-mi să-l vindec,
(A). L-am chemat în somn pe Kama – // (B) Kamadeva, zeul indic”.
Algoritmul metrilor devine aici 8 + 8. Dar operația aceasta se dovedeşte aproximativă în multe alte strofe ale poeziei de față, în care *elementele* metrice (8/9 silabe) sunt uşor de depistat.

Dacă vrem, totuşi, să reținem această idee – care nu este nouă –, cea mai potrivită exemplificare o găsim în *Crăiasa din poveşti* – poezie nenominalizată de Titus Bărbulescu, dar bănuită a face parte din „grupul celor 13”. Restrictiv, este vorba de prima strofă, pentru că *numai aici* schemele ritmice sunt pertinente din punct de vedere prozodic. Textul este următorul:
I. „Neguri albe, strălucite
– v – v/ vv – v 8 / –
II. Naşte luna argintie,
– v – v vv – v 8 / a
III. Ea le scoate peste ape,
vv – v vv – v 8 / –
IV. Le întinde pe câmpie”.
vv – v vv – v 8 / a

Prin urmare, însumate, versurile 1-2 şi 3-4 ale acestei strofe corespund unei structuri în care acționează cezura mediană (//), iar rima le uneşte prozodic. Transcriind astfel prima strofă a poeziei *Crăiasa din poveşti*:

„Neguri albe, strălucite // naşte luna argintie,
(1) – v – v / vv – v // (2) – v – v vv – v
Ea le scoate peste ape, // le întinde pe câmpie”
(3) vv – v vv – v // (4) vv – v vv – v

observăm că *cezura finală* a versului scurt (de 8 silabe) poate deveni *cezură mediană* în tipul de vers având acelaşi ritm (trohaic), dar măsura de două ori mai mare (16 silabe). *Muzicalitatea este obţinută şi prin tiparul ritmic, pentru că versurile iniţiale (1-2 şi 3-4), devenite emistihuri în transcrierea noastră, se caracterizează şi prin schemele ritmice comune*[6].

Desigur, nu toate afirmaţiile lui Titus Bărbulescu sunt desprinse din zona credibilităţii. Unele sunt amuzante prin conţinutul lor (ca şi în cazul altor autori), dar concomitent provoacă tristeţea, accentuată de gândul că, în studiile prozodice mai ales, diletantismul nu e deloc scuzabil. Iată ce spune autorul studiului *Arta poetică eminesciană* cu privire la structura unei miniaturi lirice: „În poezia *Somnoroase păsărele*, dispunerea strofelor şi silabelor este remarcabilă prin virtuozitatea sa: un catren format din 3 versuri de 8 silabe şi al patrulea vers din 4 silabe, ca refren. Se degajă o impresie de echilibru natural, de armonie «nocturnă». Uşurinţa textului este însoţită de ritmul savant, care este *anapestul românesc*” (s.n.), (p. 58).

Este pentru prima oară când, într-o cercetare de acest gen, apare sintagma „anapest românesc”. Reamintim – dacă mai e nevoie – că celula ritmică numită *anapest* este împrumutată din versificaţia greco-latină şi este formată din trei silabe, având accent pe ultima (vv–). Însumate, asemenea celule cu modul ternar şi ritm ascendent determină *ritmul anapestic* (vv– vv– vv– vv–). În acest ritm, ictuşii se află pe poziţiile silabice 3, 6, 9, 12 etc., iar versurile concepute după această structură se numesc *anapestice*.

Curios este faptul că un reputat metrician contemporan, I. Funeriu, autorul unei *Versificaţii româneşti*, nu găseşte printre antumele eminesciene nici o poezie scrisă în acest ritm.

---

[6] Pentru detalii, vezi articolul *Armonia – ca principiu existenţial şi poetic* în vol. Adrian Voica, *Versificaţie eminesciană*, p. 55-71.

„În antumele eminesciene e inexistent”[7] – afirmă acesta, referindu-se la ritmul anapestic. Aplicată la studiul lui Titus Bărbulescu, constatarea lui I. Funeriu pare mai mult decât ironică.

Totuşi, pentru a stabili adevărul, este necesar să transcriem prima strofă a poeziei *Somnoroase păsărele* – aşa cum procedează, de fapt, şi Titus Bărbulescu – dar, spre deosebire de acesta, să prezentăm şi tabloul accentual:

I. „Somnoroase păsărele
vv^{3}_v vv^{7}_v — dipodie peonică (III)
II. Pe la cuiburi se adună,
vv^{3}_v vv^{7}_v — dipodie peonică (III)
III. Se ascund în rămurele –
vv^{3}_ vvv^{7}_v — anapest + mesomacru
IV. Noapte bună!”
^{1}_v ^{3}_v — dipodie trohaică

Prin urmare, în această strofă întâlnim accente *numai pe silabele impare* – şi anume pe cele numerotate 1, 3 şi 7. Nici vorbă de *ritm anapestic*. Versul IV se constituie în *vers-martor*, certificând că modulul este binar (1, 3), iar ritmul trohaic (– v, – v).

***

Având în vedere emendările de mai sus se impune o lectură foarte atentă a paginilor consacrate poeziilor cu formă fixă (sau „limitată” – cum afirmă Titus Bărbulescu), pentru că aici nu este vorba numai despre strofă şi ritm, ci şi de îmbinarea rimelor.

Subcapitolul respectiv începe cu unele precizări în legătură cu *strofa saphică* în care şi-a conceput Eminescu celebra *Odă (în metru antic)*. Poezia menţionată „cuprinde 5 strofe de câte 4 versuri fiecare (3 versuri lungi de 11 silabe şi un vers scurt de 5 silabe, ca refren). Fără rimă[8], poemul se bazează pe ritm, care este savant repartizat pe 5 picioare binare şi ternare:

[7] Cf. I. Funeriu, *Versificaţia românească*, Editura Facla, Timişoara, 1980, p. 31.
[8] Evident, fiind vorba de un tipar aparţinând liricii antice greco-latine, din care rimele lipseau.

troheu, spondeu, dactil, troheu, spondeu” (p. 75). Spondeul final (– –) este de fapt un troheu (– v) iar versul, în ansamblul său, se numeşte *saphic*. Strofa se încheie într-adevăr cu un *vers scurt*, numit *adonic*, alcătuit dintr-o celulă dactilică şi una trohaică (– vv – v). Dar Titus Bărbulescu nu le numeşte niciodată aşa şi nici măcar nu observă că, pentru a obţine *versul adonic*, el apelează şi la accentul secundar al cuvântului „S*i*ngurăt*ă*ţii” (– vv – v). Deşi ambiţionează să transfere în limba română un tipar clasic[9], Eminescu nu reuşeşte decât parţial realizarea „schemei ideale”[10].

În privinţa *sonetelor* – scrise, evident, în ritm iambic –, Titus Bărbulescu avansează uneori idei de-a dreptul bizare în legătură cu *rimele* din catrenele acestora. Astfel, în *Afară-i toamnă*, „Rimele sunt aranjate regulat”, deşi schema propusă de autor (ABBA/BCCB) evidenţiază trei clauzule şi nu două, în conformitate cu textul. Respectivele rime, pe care le reproducem: „-mprăşti*ată* / p*ícuri* / pl*ícuri* / to*ată* // nim*ícuri* / b*ată* / p*ícuri*” atestă schema ABBA/BAAB. La aceeaşi pagină 76 aflăm cu mirare că, în sonetul *Sunt ani la mijloc*, „Jocul rimelor este mai puţin regulat decât în sonetul precedent”, fiind notată schema ABAC/AAC! Aşadar, din cele opt versuri ale catrenelor nu sunt reţinute decât şapte! Desigur, nu excludem o greşeală tipografică, dar şi în acest caz, schema este dezminţită de rimele înseşi: „vor tr*éce* / ne-ntâln*írăm* / ne iub*írăm* / r*éce* // insp*íră-mi* / se pl*éce* / petr*éce* / l*íră-mi*”. Şi în acest sonet, ca şi în precedentul, Eminescu recurge la o *schemă unică* în catrene (ABBA//BAAB). Aceeaşi situaţie este atestată şi de rimele sonetului *Când însuşi glasul*, dar opinia lui Titus Bărbulescu diferă radical. El consideră că acest sonet „este încă şi mai puţin fidel, prin jocul rimelor, faţă de regulile stricte ale genului”, transcriind, „pentru catrene”, schema ABCA // CAAB (p. 76). Reproducând însă

---

9 „Se pare că o elegie de Catullus, *O dii si vestrum est misereri*, în special ultimul vers, *O, dii, reddito, ni hoc pro putate mea*, i-a servit lui Eminescu drept model metric” (Cf. Titus Bărbulescu, *op. cit.*, p. 76).

10 Vezi, în acest sens, articolul *Variaţii pe tema strofei safice*, scris de G. I. Tohăneanu şi inclus în vol. *Eminesciene* (Editura Facla, Timişoara, 1989, p. 215-226).

rimele, menționăm că Eminescu a urmărit de fapt aceeaşi schemă, deşi *rimele compuse* realizate de el nu impun o clauzulă perfectă în privința omofoniei: „t*áce* / evl*ávii* / ascult*á-vei* / desf*áce* // însenin*á-vei* / p*áce* / înco*áce* / aş*á vii*". Privită prin grila totalei acurateți prozodice, schema ABCA // CAAB este într-adevăr reală, corijând (fără să-l cunoască însă!) un studiu pe această temă[11].

În schimb, în *Trecut-au anii* şi în *Veneția*, Titus Bărbulescu acceptă „regularitatea catrenelor" impunând schema fundamentală a sonetelor eminesciene, cu rime îmbrățişate în catrene: ABBA // BAAB.

Fără justificări teoretice notabile, pretențiile prozodice ale cercetătorului tind spre absolut. Numai aşa se explică următoarele afirmații referitoare la rimele sonetelor eminesciene: „Poemul cu formă fixă sau limitată, în special sonetul, este cultivat cu o evidentă grijă față de formă, însă fără ca poetul să devină sclavul acesteia. În legătură cu acest aspect, trebuie să remarcăm faptul că niciodată forma nu este tratată doar ca formă. Nici un vers nu sună a gol, nici o structură strofică nu trădează artificiul. O strofă eminesciană poate fi rău construită, însă ceea ce conține este mai important decât aspectul exterior" (p. 81).

O paranteză se impune. Dacă Eminescu nu ar fi acordat formei o importanță atât de mare, cu siguranță, nici *Odă (în metru antic)*, nici *Veneția*, *Peste vârfuri*, *Somnoroase păsărele*, *Mai am un singur dor* sau *Glossă* nu s-ar fi numărat printre „ineditele" ediției princeps. Perfecționistul care era Eminescu avea unele rezerve (greu de explicat) în privința lor, aceasta fiind adevărata cauză pentru care nu le-a încredințat tiparului.

Discutând despre *rimă* în cazul poeziilor cu formă fixă, Titus Bărbulescu se referă şi la alte creații, neîncadrabile în această categorie. Autorul surprinde tehnica utilizării rimelor, în fraze memorabile, ce se cuvin menționate. „Strofele de 6 versuri cu rime simple (*perechi*, n.n.) tratează cu simplitate teme grave. *O, mamă*... – AABBCC de exemplu – se serveşte

---

[11] Vezi Adrian Voica, *Etape în afirmarea sonetului românesc*, Editura Universității „Al. I. Cuza", Iaşi, 1996.

de rimă ca de un accesoriu docil; tema morții, tonul elegiac nu se potrivesc unui joc de rime strălucitor, în timp ce rima simplă le acompaniază în surdină, asemenea litaniilor". Şi mai departe: „Cu cât strofa este mai lungă, cu atât jocul rimelor este mai ascultător, mai cuminte, în virtutea legii simplității. Astfel încât cupletele de 12 versuri şi mai mult folosesc rime simple, cu excepția poemelor cu forme fixe" (p. 80).

***

În orice studiu consacrat prozodiei, capitolul cel mai dificil se dovedeşte a fi cel despre *ritm*. După cum se ştie, *ritmul este viața poeziei*. Altfel spus, acesta nu este un element accesoriu (ca în proză, de pildă), ci unul esențial, fără de care lirica n-ar putea exista.

Adept al teoriei clasice privind prozodia românească, Titus Bărbulescu nu discerne între „picior metric" şi „celulă ritmică". De aceea, afirmațiile sale nu pot depăşi un anumit prag interpretativ. Faptul în sine este cu atât mai regretabil, cu cât creația investigată este cea eminesciană.

În capitolul *Ritmica*, autorul studiului *Arta poetică eminesciană* identifică *ritmul* poeziilor din edițiile Maiorescu, ajungând la următoarele rezultate: „35 de poezii compuse în ritm trohaic"; „30 de poezii compuse în ritm iambic"; „3 poezii compuse în ritm amfibrahic"; „1 poezie este compusă din dactile" (fiind nominalizată *Sara pe deal*, deşi ea se pretează altei încadrări); „21 de poezii folosesc *ritmuri amestecate* (s.n.) cu două sau trei picioare şi chiar [în care], ici şi colo, apare *un tip ritmic* (s.n.) de patru silabe – peonul" (p. 84-85).

În această clasificare aflată la începutul capitolului menționat, poezia *Somnoroase păsărele* nu este individualizată ca ilustrând „anapestul românesc" – aşa cum afirmase autorul la p. 58 – ci este integrată printre creațiile „cu ritmuri amestecate" – ceea ce contravine flagrant realității. În schimb, *Sara pe deal*, „compusă din dactile", se numără *de facto* printre poeziile cu ritmuri combinate, căci „dactilele" propriu-zise vin *după cezura fixă* ce delimitează *un coriamb* de celelalte celule ritmice ale strofei. Pentru exemplificare, transcriem primele două versuri ale acestei poezii:

I. „Sara pe deal buciumul sună cu jale,
– vv – // – vv – vv – v
(coriamb) (dactil) (dactil) (troheu)
II. Turmele-l urc, stele le scapără-n cale”.
– vv – // – vv – vv – v

Aşa încât grupajul de poezii „cu ritmuri amestecate” se cere analizat cu atenție.

Prima poezie integrată aici este *O călărire în zori* (1866) – deci un text aparținând primei perioade de creație. Într-adevăr, aici coexistă (în strofe separate, însă) ritmul amfibrahic cu cel trohaic.

Urmează *Amorul unei marmure* (1868) – poezie anterioară colaborării la „Convorbiri literare” şi neinclusă printre antumele ediției Maiorescu[12]. Dar strofa este formată din trei alexandrini româneşti (de 14 silabe) şi de un vers scurt (de 6 silabe) având, toate, *ritmul iambic*. Spre exemplificare cităm prima strofă:

I. „Oştirile-i alungă în spaimă înghețată.
v ^{2}_vv v ^{6}_v// v ^{2}_v vv ^{6}_v
II. Cu sufletu-n ruină un rege-asirian
v ^{2}_vv v ^{6}_v// v ^{2}_vvvv_^{6}
III. Cum stâncelor aruncă durerea-i înspumată
v ^{2}_vv v ^{6}_v// v ^{2}_v vv ^{6}_v
IV. Gemândul uragan”.
v ^{2}_v vv_^{6}

(Pentru nespecialişti, este necesar să precizăm că, în evaluarea unui vers, *accentele ritmice* contează numai când trebuie descoperit *modulul ritmic* al acestuia. În cazul de față, conform practicii tradiționale, în versul: „Oştirile-i alungă în spaimă înghețată” s-ar prefigura schema:

v – v – v – v // v – v – v –v

dar prozodia modernă ia în considerație – în cuvinte sau sintagme – numai accentele de intensitate).

Următoarea poezie integrată în această categorie este *Amicului F.I.* (1869) având, într-adevăr, un ritm neregulat, dar

---

[12] Cf. vol. Mihai Eminescu, *Poezii*, ediție îngrijită de Dumitru Irimia, Editura Universității „Al. I. Cuza”, Iaşi, 1994, p. 458.

adesea o apreciabilă simetrie a celulelor ritmice. Strofa a doua, mai ales, confirmă această ipoteză:

V. „V-ați dus cu anii, ducu-vă dorul.
v –   v –v // – vv   – v
VI. Precum cu toamna frunzele trec;
v –   v – v //   – vv   –

VII. Buza mi-e rece, sufletul sec,
– vv   – v // – vv   –
VIII. Viața mea curge uitând izvorul”.
– vv   – v // v –   v – v

În *Epigonii* (1870) – reținută de asemenea de autor – ritmul este *trohaic* (deşi cu unele imperfecțiuni evidente), dar integrarea acesteia în categoria menționată se datorează versurilor cu cezură fixă, şi presupune notarea accentelor ținându-se cont de ea:

VII. „Văd poeți ce-au scris o limbă, ca un fagure de miere:
$\overset{1}{_}$v$\overset{3}{_}$ v$\overset{5}{_}$ v$\overset{7}{_}$v //   vv$\overset{3}{_}$vv   v$\overset{7}{_}$v
VIII. *Cichindeal* gură de aur, *Mumulean* glas cu durere”.
vv$\overset{3}{_}$ $\overset{4}{_}$v   v$\overset{7}{_}$v //   vv$\overset{3}{_}$ $\overset{4}{_}$v   v$\overset{7}{_}$v

(Ar trebui, totuşi, să clarificăm un anumit aspect al chestiunii. În versul VIII, ambele accentuări pe silabele pare – poziționate identic în cele două emistihuri – sunt *perturbări ritmice expresive*, neaparținând nicidecum altui ritm. Numai că prin această modalitate ritmică, Eminescu îi poate caracteriza mai bine pe cei doi. Unul este „*gură* (de aur)”, iar celălalt are „*glas* (cu durere)”.

Dacă în *Epigonii* Eminescu recurgea la versul de 16/15 silabe având ritm trohaic şi cezură mediană, în *Împărat şi proletar* (1874) el utilizează *alexandrinul românesc*, vers caracterizat – după cum am menționat deja prin lungimea de 14/13 silabe, ritm iambic şi cezură mediană:

I. „Pe bănci de lemn, în scunda tavernă mohorâtă,
v$\overset{2}{_}$ v$\overset{4}{_}$ / v$\overset{6}{_}$v //   v$\overset{2}{_}$v   vv$\overset{6}{_}$v   (7 + 7)
II. Unde pătrunde ziua printre fereşti murdare,
vvv$\overset{4}{_}$v $\overset{6}{_}$v //   vvv$\overset{4}{_}$ v$\overset{6}{_}$v   (7 + 7)
III. Pe lângă mese lunge, stătea posomorâtă,
vvv$\overset{4}{_}$v $\overset{6}{_}$v // v$\overset{2}{_}$ vvv$\overset{6}{_}$v   (7 + 7)

IV. Cu fețe-ntunecoase, o ceată pribegită,
v^{2}_vvv^{6}_v // v^{2}_v vv^{6}_v (7 + 7)
V. Copii săraci şi sceptici ai plebei proletare".
v^{2}_ v^{4}_ v^{6}_v // v^{2}_v vv^{6}_v (7 + 7)

Este foarte probabil ca Titus Bărbulescu să fi integrat *Rugăciunea unui dac* (1879) printre poeziile cu „ritmuri combinate" şi din cauza numeroaselor *perturbări ritmice* care traversează creația respectivă de la un capăt la celălalt. Nu numai accentuarea obligatorie a negației („nu") şi a conjuncției sau adverbului negativ („nici") îl va fi indus în eroare, ci numeroase alte accente suplimentare, cu certă valoare prozodică, la care Eminescu apelează adesea pentru a da versului expresivitate.

Poezia începe (şi continuă) cu versuri în care perturbările sunt numeroase:

I. „Pe când nu era moarte, nimic nemuritor,
v^{2}_ ^{3}_vv ^{6}_v // v^{2}_ vvv^{6}_ (7 + 6)
II. Nici sâmburul luminii de viață dătător"
^{1}_ ^{2}_vv v^{6}_v // v^{2}_v vv^{6}_ (7 + 6)

dar „redresarea ritmului" despre care vorbea I. Funeriu[13] se produce destul de curând:

V. „Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată
v^{2}_ v^{4}_v / ^{6}_v // v^{2}_v / ^{4}_v ^{6}_v (7 + 7)
VI. Erau din rândul celor ce n-au fost niciodată".
v^{2}_ v^{4}_v ^{6}_v // v^{2}_v vv^{6}_v (7 + 7)

În strofa următoare, primul vers al acesteia conține iarăşi o perturbare, dar al doilea îndeplineşte toate rigorile prozodice – aşa cum sunt ele înțelese de Titus Bărbulescu –, fără însă ca acesta să țină cont de unele detalii ale artei poetice eminesciene:

IX. „El singur zeu stătut-a nainte de-a fi zeii
^{1}_ ^{2}_v ^{4}_ v^{6}_v // v^{2}_v v^{4}_ ^{5}_v (7 + 7)
X. Şi din noian de ape puteri au dat scânteii".
vvv^{4}_ v^{6}_v // v^{2}_ v^{4}_ v^{6}_v (7 + 7)

În fond, Eminescu recurge şi aici, ca şi în poezia anterior discutată, la *acelaşi tip de vers* (alexandrinul românesc),

---

[13] I. Funeriu, *op. cit.*, p. 36-38.

ale cărui valențe prozodice au continuat să fie puse în lumină de unii autori moderni, printre care I. Pillat şi V. Voiculescu.

Criteriile după care Titus Bărbulescu a văzut în *Atât de fragedă...* o poezie cu „ritmuri combinate” ne scapă. O explicație ar exista, totuşi. El îmbrățişează astfel teoria lui Mihai Bordeianu (neindicat însă la bibliografie) după care *celulele ritmice diverse*, existente în orice vers, deoarece dimensionează cuvinte şi sintagme diferite ca dimensiuni, sunt, de fapt, *ritmuri*. Ceea ce putea fi o mare descoperire în prozodia românească modernă (înlocuirea „picioarelor metrice” cu „celulele ritmice”) se transformă, iată, într-o teorie supusă oprobiului specialiştilor, căci atât G. I. Tohăneanu, cât şi I. Funeriu au criticat-o aspru. Într-adevăr, a afirma că în primul vers din *Atât de fragedă...* Eminescu apelează la trei ritmuri (iambic, peonic şi amfibrahic) este o aberație, dar că, însumate, *cele trei celule numite astfel* dau modulul binar, specific *ritmului iambic*, fiind astfel o realitate de necontestat:

I. „Atât de fragedă, te-asameni
v – v – vv / v – v
v $\overset{2}{__}$ v $\overset{4}{__}$ v $\overset{6}{__}$ v $\overset{8}{__}$ v

II. Cu floarea albă de cireş,
v–v – v vv –
v $\overset{2}{_}$ v $\overset{4}{_}$ v $\overset{6}{_}$ v $\overset{8}{_}$

III. Şi ca un înger dintre oameni
vvv – v vv – v
v $\overset{2}{__}$ v $\overset{4}{__}$ v $\overset{6}{__}$ v $\overset{8}{__}$ v

IV. În calea vieții mele ieşi”.
v – v – v – v –
v $\overset{2}{__}$ v $\overset{4}{__}$ v $\overset{6}{__}$ v $\overset{8}{_}$

Mai nou – ne repetăm de fapt –, metricianul nu mai lucrează cu toate accentele ritmice. Le preferă pe cele de intensitate. Dar *atunci când vrea să afle ritmul versului respectiv le pune pe toate*. Uneori, ca în cazul ultimului vers din poezia citată, metricianul beneficiază de *o mărturie prozodică decisivă*, menită să lămurească definitiv *statutul ritmic* al creației respective. *Atât de fragedă...* este scrisă, aşadar, în *ritm iambic*, deoarece accentele cad numai pe silabele pare.

Mănuşa este o traducere „după Fr. Schiller” pe care poetul a conceput-o în vers trohaic de 16 silabe, cu cezură mediană. Dovadă este prima strofă, în care *rimele perechi* par a fi expresia unei ordonări prozodice pe care perfecţionistul Eminescu o urmărea necontenit. În strofa următoare, criteriul ritmului încă funcţionează, dar nu şi cel al măsurii şi rimelor. Începând cu a treia strofă, *în cadrul aceluiaşi ritm trohaic, dar având imperfecţiuni evidente*, traducătorul realizează versuri heterometrice cu rime întâmplătoare. Se pare că Eminescu a intenţionat să redea conţinutul originalului schillerian sacrificând forma.

În privinţa *Odei (în metru antic)* se poate vorbi de *combinaţii ritmice*, specifice versificaţiei greco-latine, repetate însă în aceeaşi ordine, după *modelul strofei saphice* – de unde şi justificarea subtitlului. În schimb, în *Somnoroase păsărele* ritmul este trohaic, probat în altă secţiune a prezentului articol. La fel ca şi în *Lasă-ţi lumea*..., o inedită în ediţia din 1883.

Din valurile vremii este o poezie în care numai structura strofelor (o octavă şi două sextine) diferă, nu şi *ritmul versurilor*, care este *iambic*, specific alexandrinului românesc. Cum rimele sunt exclusiv masculine, se poate afirma că tiparul adoptat se confundă cu varianta catalectică (13 silabe) a acestui tip de vers.

Te duci... – următoarea poezie nominalizată de Titus Bărbulescu printre cele având „ritmuri combinate” este scrisă, de asemenea, în *ritm iambic*. Numai că şi aici perturbările ritmice expresive sunt numeroase – realitate prozodică pe care Titus Bărbulescu n-o poate explica şi tocmai din această cauză ea se transformă într-un obstacol imposibil de trecut.

În *Ce te legeni* şi *La mijloc de codru des*, poezii de influenţă folclorică, ritmul este cel adecvat: *trohaic*. Subtitlul celei de a doua, mai ales („în formă populară”), ar fi trebuit să-i dea de gândit exegetului. Numai că acesta a luat în consideraţie în special imperfecţiunile ritmice (şi ele specifice poeziei populare) atunci când a încadrat-o în respectiva listă.

Titus Bărbulescu observă însă cu justeţe că *Mai am un singur dor* (şi variantele sale) reflectă prozodic asocierea, în versuri distincte, sugerate şi grafic prin aşezarea în pagină (am

adăuga noi), a două ritmuri: *iambic* şi *amfibrahic*. Dar constatările lui vin *după* publicarea în literatura românească de specialitate a unor concluzii similare[14].

Romanța *De ce nu-mi vii* (1887) – ultima romanță eminesciană – începe cu o perturbare ritmică, suficientă însă pentru ca Titus Bărbulescu să-şi imagineze *alt ritm* (trohaic, în speță), chiar dacă „redresarea" celui adevărat (iambic) se produce în versul proxim. Pentru a putea fi numit *trohaic*, ar fi trebuit ca toate accentele primului vers să cadă pe silabele impare – ceea ce nu este cazul.

În sfârşit, despre *Kamadeva* – ultima integrată în această categorie – ne-am exprimat deja, precizând că ritmul ei este *trohaic*.

Acum, epuizând lista propusă de Titus Bărbulescu referitoare la poeziile cu „ritmuri combinate", ar trebui să răspundem la întrebarea dacă numărul lor *real* este semnificativ. Răspunsul se prefigurează. Dar el schimbă radical algoritmul stabilit de cercetător şi ilustrat prin intermediul unor grafice. Din păcate, în lumina adevărului prozodic, ele nu mai au nici o relevanță, căci raportul dintre *antumele* scrise în *ritm trohaic* şi cele concepute în *ritm iambic* s-a modificat simțitor. De aici şi speculațiile la care recurge Titus Bărbulescu în încercarea de a-l contrazice pe Ibrăileanu cu privire la preponderența unui ritm sau altul în diferitele etape de creație pe care le-a străbătut Eminescu.

Din acest motiv, multe pagini ale cărții devin inactuale, în pofida spiritului de sinteză şi a remarcabilei intuiții de care dă dovadă Titus Bărbulescu. Vom recurge la un lung citat tocmai pentru a reliefa capacitatea autorului de a interpreta datele statistice oferite de calculator: „Dinamica metricii şi a ritmicității sale dovedeşte o varietate în mişcare, continuă, a unei tensiuni susținute fără încetare; am zice că este o fugă obsedantă: metrica şi ritmica se urmăresc în cursul construcției lor împletite, în curbe ce coboară, ce urcă şi continuă să se urmărească în opera aflată în gestație, care este poezia postumă. Se

[14] Vezi „Mai am un singur dor şi variantele sale. Considerații prozodice privind manuscrisele", în vol. Adrian Voica, *Versificație eminesciană*, p. 198-235.

întâmplă acelaşi lucru în interiorul fiecăruia dintre aceste aspecte majore: silabă deschisă şi silabă închisă, vers lung şi vers scurt, strofă clasică şi cuplet neîntrerupt; acest proces este decelabil mai ales în ritmică şi acolo este cu atât mai semnificativ cu cât provine direct din psihologia poetului" (p. 139).

***

Există în această carte şi o secţiune consacrată postumelor – mai precis *ritmicii* lor –, dar asupra ei nu ne vom pronunţa, din moment ce majoritatea acestor poezii sunt nefinisate, iar judecăţile de valoare se fac prin raportarea la antume.

Ceea ce vrem să relevăm în încheierea acestor rânduri este că orice încercare exegetică folosind *grila prozodică* ia aspectul unei contribuţii substanţiale în cadrul literaturii noastre de specialitate, care se afirmă sporadic, din cauza unor greutăţi inerente, specifice investigaţiei de această natură.

Părintele Ghelasie Gheorghe de la Mănăstirea Frăsinei, Râmnicu-Vâlcea

Mircea FOTEA

Cu mulți ani în urmă, mi-a căzut în mînă cartea ieromonahului Ghelasie Gheorghe, intitulată **Memoriile unui isihast**, pe care am citit-o cu un interes sporit, întrucît era scrisă de un practicant al rugăciunii isihaste prezentată în carte ca fiind specifică românilor. Au urmat apoi şi alte cărți. Am avut, iată, bucuria şi plăcerea să-l cunosc personal pe autor la Mănăstirea Frăsinei, unde activează din tinerețe. Într-una dintre cărțile oferite cu multă generozitate (**Acatistier-Sinaxar. Sfinții români II**, Colecția Isihasm, Editura Conphys, Rm. Vâlcea, 2000, tipărit cu binecuvîntarea Înalt Preasfințitului Serafim, Mitropolitul Germaniei), am găsit **Acatistul lui Mihai Eminescu**. I-am trimis părintelui o scrisoare în care i-am cerut permisiunea de a republica acest text în **Studii eminescologice**, pentru a fi cunoscut şi în lumea literaților. În scrisoare, l-am rugat totodată să-mi trimită şi cîteva date autobiografice, pe care să le integrăm într-o succintă prezentare asupra autorului. Din răspunsul primit, datat 4 martie 2003, selectăm cîteva fraze edificatoare pentru personalitatea părintelui Ghelasie:

Domnul Dumnezeu să vă binecuvînteze.

Mă bucur de cele solicitate şi aveți toată îngăduința să publicați ***Acatistul lui Mihai Eminescu*** *aşa cum este, cu introducerea ce o fac, pentru o cît de cît înțelegere a acestuia.*

Chipul lui Eminescu este tocmai chipul specific autohton.

Prea se vorbeşte de un „import” mistic, indiferent că este de la greci-bizantini sau de la ruşi-slavi. Există cu adevărat şi un specific propriu carpatin*, ce eu îl numesc* Iconic *ca o* viziune directă *şi fără alte influențe.*

Cît priveşte zisa autobiografie, eu o refuz categoric, că este o tendință de „vînare de virtuți şi stigmate”, ce nu mai sînt „iconice”. A vorbi despre virtuțile şi meritele cuiva este o impietate, că te bagi în „Altarul Personal” al aceluia, ca şi greşelile şi deficiențele ce sînt doar direct şi personale, fără îngăduința batjocoririi cuiva.

Iconicul Carpatin ce încerc eu să-l evidențiez este „peste virtuți şi defecte”, Taina *ce nu poate fi atinsă de altcineva.*

Respectăm dorința părintelui Ghelasie de a nu intra în „Altarul personal” al sfinției sale, dorință izvorîtă cu siguranță dintr-un principiu călăuzitor în viață. Celor care doresc să cunoască scrierile şi gîndirea părintelui Ghelasie Gheorghe le oferim în continuare o listă cu cele mai cunoscute lucrări ale domniei sale, care abordează importante probleme de antropologie creştină, de filosofie şi spiritualitate românească. În cele mai multe dintre ele autorul evidențiază existența unei rugăciuni isihaste specifică spațiului carpatin, numită „Iconică”, diferită de cea practicată la Muntele Athos, precum şi de cea a slavilor răsăriteni.

Rîndurile de mai jos, din lucrarea **Omul. Hotarul de taină**, Colecția Isihasm, 2001, p. 11, redau într-o formă esențializată specificul iconic carpatin, constituindu-se totodată ca o invitație de a lectura pe larg lucrările părintelui Ghelasie:

Caracterul nostru spiritual autohton are un specific de moştenire ancestrală, un fel de memorial de Origine. De exemplu, poporul evreu a păstrat nişte Memorii mai apropiate de Origini şi de aceea a fost acela prin care Dumnezeu a pregătit Menirea Hristicului, Întruparea Hristică; şi alte popoare au păstrat o parte spirituală, cum au fost grecii. Sînt unii care au păstrat un caracter mai ritualic, cum sînt alte popoare. Deci fiecare popor, pe undeva, s-a diversificat, după căderea adamică, în aceste caractere specifice.

Caracterul nostru, al poporului nostru traco-dacic, are acest specific în care se păstrează acest Memorial Ancestral, acel Memorial de Rai în care sufletul şi trupul nu sînt în contradicție, ci realul acesta de a fi într-o Unire Participativă aproape egală.

În sensul carpatin, iconicul înseamnă nu ridicarea văzutului la nevăzut, ci un fel de coborîre tainică, de sacralitate a nevăzutului în văzut, în Arătare, încît la un moment dat, icoana devine un fel de preînchipuire euharistică, încît pentru specificul carpatin icoana nu este o simplă reprezentare, şi nu este nici o simplă modalitate de a trece de la văzut la nevăzut, de a trece de la trupesc la spiritual, sau la Duh, ci este altceva, este această taină în care Divinul se face Trup şi se face Împărtăşanie şi se poate împărtăşi.

Lista lucrărilor mai importante: **Memoriile unui isihast**, Bucureşti, Editura Arhetip, 1991; **Iscusința trăirii isihaste**, vol. 2, Bucureşti, Editura Arhetip, 1991; **Nevoințele isihaste**, vol. 3, Bucureşti, Editura Arhetip, 1991; **Medicina isihastă. Sacroterapia**, Chişinău, Axul Z, Bucureşti, Axix Mundi, 1992; **Isihasm. Dialog în Absolut**, Bucureşti, Axis Mundi; **Mic dicționar de isihasm**, vol. 1, Colecția Isihasm, 1996; **Ecce Homo**, Colecția Isihasm, 1999; **Cerealele între Sacru şi Medicină**, Colecția Isihasm, 1999; **Moşul din Carpați (Căutarea originilor)**, Colecția Isihasm, 2000; **Omul. Hotarul de taină**, Colecția Isihasm, 2001; **Între Nevoință şi Har**, Colecția Isihasm, 2001; **Răspuns de apărare**, Colecția Isihasm, 2002; **Biserica, Liturghia Euharistiei Trupului Înveşnicirii Lumii**, Colecția Isihasm, 2002.

Referindu-se la aceste lucrări, părintele Ghelasie menționează următoarele în scrisoare:

Lăsăm pe fiecare să se folosească *sau* să respingă*, după Duhul propriu al fiecăruia.*

Să se evite „vînarea” de virtuți sau de greşeli, ce distrug tocmai Iconicul ce-l evidențiez.

Lecturarea atentă a acatistului ne conduce la concluzia că Părintele cărturar Ghelasie Gheorghe ajunge, după ani de zile şi dintr-o perspectivă diferită, la aceeaşi viziune asupra poetului nostru național, ca şi George Călinescu. Întregul acatist mi se pare în acest sens o ilustrare a inspiratei şi cunoscutei aprecieri din **Viața lui Mihai Eminescu**: *Astfel se stinse în al optulea lustru de viață cel mai mare poet pe care l-a ivit*

şi-l va ivi vreodată, poate, pămîntul românesc. Ape vor seca în albie şi cîte o stea va vesteji pe cer în depărtări, pînă cînd acest pămînt să-şi strîngă toate sevele şi să le ridice în ţeava subţire a altui crin de tăria parfumurilor sale.

În numele cititorilor acestei cărţi, mulţumim părintelui Ghelasie Gheorghe pentru darul oferit nouă, tuturor, prin scrierea **Acatistului lui Mihai Eminescu** şi a originalelor sale opere.

Conf. Univ. Dr. *Mircea FOTEA*,
Universitatea „Al. I. Cuza”, Iaşi

Ierom. Ghelasie Gheorghe, *Acatistul Poetului Neamului ROMÂNESC, Mihai Eminescu*

Dacă nu este un Sfînt în sensul strict, acest mare POET este „CUVÎNTĂTORUL SFINŢENIEI Neamului şi Pămîntului ROMÂNESC”. **Sînt şi „**Sfinţi ai Pămîntului**”, care nu au *„Suprafirescul de Cer”*, ci „**FIRESCUL Pămîntesc” **ce „concurează” cu Cerul**.

Taina prin care „Cerul tinde să se COBOARE şi să se ODIHNEASCĂ pe Pămînt”**, este o *MEMORIE ancestrală.* În sensul Creştin, Pămîntul *nu mai este „contrazicerea”* Cerului, ci** BISERICA **în care Cerul se *„FACE TRUP-EUHARISTIE”***.

„SFINŢENIA Pămîntului” este „SFINŢENIA FIRII Pămînteşti” **care *poate să PRIMEASCĂ şi SUPRADIMENSIUNEA* Cerului**.

„SFINŢENIA Pămîntului” *nu este în „VIRTUŢI de Cer”*, ci în „VIRTUŢI de Pămînt”**, ce se pot „ÎMPLETI” reciproc**.

Dacă CERUL a fost *„zguduit” de „păcatul căderii Îngerilor”*, Pămîntul este şi el „stricat de păcatul adamic”.

ADAM cel în sine, aşa cum l-a Creat DUMNEZEU, are „*FIREA Pămîntească BUNĂ*” şi doar *păcatul i-a adăugat şi o „parte a răului”*.

„VIRTUTEA FIRII BUNE Pămînteşti” **este de** altă categorie**, faţă de „*VIRTUTEA Suprafirească de CER*”**.

Poetul Mihai Eminescu nu este un Sfînt de Cer, ci un „Sfînt de Pămînt”.

FIREA Pămîntului este „CHEMAREA IUBIRII de CER” **de a** VENI **să se „*ODIHNEASCĂ pe Pămînt* ”**.

SFINŢENIA Pămîntului nu este „transformarea în CER”, ci este „*PRIMIREA şi ODIHNA CERULUI pe Pămînt*”.

Este o *Mare Taină* această „ODIHNĂ a CERULUI pe Pămînt”, care *este la toţi Sfinţii*, dar şi separat, ca „*FIREA în sine a Pămîntului”*.

Poetul Mihai Eminescu **este prin excelenţă „**EVANGHELISTUL SFINŢENIEI Pămîntului**”**.

„CRUCEA SFINŢENIEI Pămîntului**” este o „CRUCE a Pămîntului”**. „GOLGOTA CRUCII Pămîntului” ***este Drumul*** **„**INTRĂRII în ODIHNA-CASA Pămîntului”.

Este o „dramă a CASEI pustiite**” şi un** RAI al „CASEI VENIRII şi ODIHNEI celor AŞTEPTAŢI”.

Mihai Eminescu este „Sfîntul dramei CASEI pustiite**” şi totodată** PROFETUL *„CASEI ODIHNEI ÎMPLINITE”*.

La Eminescu *nu căutăm „Sfinţenia de CER*”, ci „Taina CHEMĂRII CERULUI-Luceafărului**” de a** VENI pe Pămînt.

„DORUL Pămîntului**” nu este de a se RIDICA la CER, ci de a *COBORÎ CERUL pe Pămînt*, ca „**NUNTA Pămîntească**”, ca o „**CINĂ de Taină Pămîntească”.

„NUNTA Pămîntească” *nu este „pat nupţial”*, ci „ODIHNĂ – VESELIA CASEI Pămînteşti”.

Zisul „Eros pămîntesc**” este tocmai „**drama pămîntească**”, ca o „**AŞTEPTARE a VENIRII Luceafărului CERESC”.

„IUBIREA este VENIREA şi ODIHNA”**, iar** Mireasa **este „**DORUL**” acesteia**.

DOINIREA **este *CHEMAREA VENIRII Luceafărului*, este însăşi** „IUBIREA Sfîntă Pămîntească”**, care nu se împlineşte decît în** „ÎNTÎLNIREA” **reciprocă**.

Eminescu este „EVANGHELISTUL DOINIRII IUBIRII Pămînteşti” **şi aşa îl putem considera** „SFÎNTUL Pămîntului”.

Aşa, şi Pămîntul poate „STA FAȚĂ către FAȚĂ cu CERUL”**, fără amestecare**.

***„Patima păcătoasă”* a Pămîntului este mereu în *„crucificare”* cu „Virtutea Pămîntului”, şi la Eminescu este cu prisosință evidențiată aceasta. Dacă Eminescu, ca Persoană proprie, *trece el însuşi prin toate „patimile pămîntului”*, tot el se zbate să iasă din această** „subterană a iadului pămîntesc”.

Viața **lui Eminescu este** „CRUCIFICAREA subteranei pămînteşti”**, din care iese „Biruitor şi ÎNVIAT”**.

Eminescu a „LUAT toată subterana Neamului Românesc” **şi a „PURTAT-O” ca pe o *„ASEMĂNARE MESSIANICĂ”***.

Eminescu este *„Profetul Ilie ROMÂN”***, care** „NU a MURIT”**, ci *a rămas cu „Trupul pe Pămînt”*, să *„DOINEASCĂ”* mereu *Plînsul acestui Pămînt; pustiirea CASEI Pămînteşti; IUBIREA părăsită; CREDINȚA uitată; cotropirea străină; micimea pervertirii urmaşilor nedemni***.

„CASA ROMÂNEASCĂ” ***nu poate fi niciodată fără*** *„EVANGHELIA DOINIRII”* **lui Eminescu,** Evanghelistul IOAN **al acestui Pămînt şi Neam**.

Eminescu este PROFET, APOSTOL, „OMUL cel de TAINĂ şi cel MARE al Pămîntului”, **este** „SFÎNTUL Pămîntului”**, este** „VEŞNICUL TÎNĂR-FĂT-FRUMOS”, **este** LUCEAFĂRUL, **este** „ICONICUL pămîntesc” **din noi**.

În acest sens, încercăm şi noi *un mic Acatist* al lui Mihai Eminescu.

Este la alegerea fiecăruia de a-l CINSTI **ca pe un *„Sfînt pămîntesc”*, sau doar ca pe un** „Om al OMENIEI ROMÂNEŞTI”.

După obişnuitul început se zice:

Condacul 1

Şi Pămîntul are un Chip, din care se Nasc Făpturile şi Neamurile lor, şi acestea se OGLINDESC ca STELE şi LUCEFERI pe Cerul de SUS, în care se ODIHNESC ÎMPREUNĂ, şi tu un LUCEAFĂR fiind, îți Cîntăm:
Veseleşte-te, Mihai Eminescu, LUCEAFĂRUL cu DORUL de Pămînt!

Icosul 1

Însuşi DUMNEZEU DOREŞTE să COBOARE pe Pămînt şi FERICIT eşti tu, Mihai Eminescu, că „**DORUL Pămîntului**" l-ai avut şi **DOINITORUL** său te-ai făcut, „**LACRIMĂ de Pămînt**":
Veseleşte-te, Lacrimă de Făt-Frumos;
Veseleşte-te, Lacrimă de HRISTOS;
Veseleşte-te, Lacrimă de TAINĂ;
Veseleşte-te, Lacrimă de ICOANĂ;
Veseleşte-te, Lacrimă din LACRIMĂ;
Veseleşte-te, Lacrimă de VEŞNICIE;
Veseleşte-te, Mihai Eminescu, LUCEAFĂRUL cu DORUL de Pămînt!

Condacul al 2-lea

LACRIMA de Cer ***nu este „plîns"***, ci **IUBIREA Cea Mare** cu ***„DORUL de Pămînt"*** ce Coboară în jos, în Cîntarea de: **ALILUIA!**

Icosul al 2-lea

O, ce Necuprins este în LACRIMA de Cer, ce LUMINĂ de LUCEAFĂR cu DORUL de Pămînt, ce Chip, Chip Născut din APĂ şi din DUH, *CHIP de BOTEZUL Lui HRISTOS*:
Veseleşte-te, **LUCEAFĂRUL Românesc**;
Veseleşte-te, LUCEAFĂRUL acestui Pămînt;
Veseleşte-te, LUCEAFĂRUL acestui Neam;
Veseleşte-te, **Veşnicul TÎNĂR** de Taină;
Veseleşte-te, Veşnicul COBORÎTOR din Cer;

Veseleşte-te, **DOR de „DORUL SFÎNT”**;
Veseleşte-te, Mihai Eminescu, LUCEAFĂRUL cu DORUL de Pămînt!

Condacul al 3-lea

Cine este Făt-Frumos, cine este Voinicul ce se luptă cu zmeii ucigători? Este LUCEAFĂRUL de Taină COBORÎT pe Pămînt, zămislit din „LACRIMA din ICOANĂ”, din Cîntarea de: **ALILUIA!**

Icosul al 3-lea

Făt-Frumos din Lacrimă este LUCEAFĂRUL ce *„nu s-a mai întors”* la Cer, care **a rămas pe Pămînt**, şi aşa RAIUL din Nou s-a făcut:
Veseleşte-te, *Taină de CHIPUL Lui HRISTOS*;
Veseleşte-te , Taină de Pămîntean;
Veseleşte-te, Pămînteanul *MINUNAT*;
Veseleşte-te, Pămînteanul ce-şi caută *„MIREASA pierdută”*;
Veseleşte-te, cel ce o scoate *„de pe tărîmul celălalt”*;
Veseleşte-te, **PĂMÎNTEANUL ÎMPĂRAT**;
Veseleşte-te, Mihai Eminescu, LUCEAFĂRUL cu DORUL de Pămînt!

Condacul al 4-lea

Înmulţindu-se *„vrăjmaşii zmei”*, CASA ÎMPĂRATULUI este *atacată*. Fiii săi sînt luaţi *în robie*, hotarele se *„rup”*, străinii *năvălesc* şi ***„PLÎNSUL” se iveşte***, în locul de: **ALILUIA!**

Icosul al 4-lea

Ca odinioară *Profetul Ieremia*, şi tu, Eminescu, **„PLÎNSUL robiei noastre te-ai făcut”**, care **adînc** s-a *săpat* şi a intrat pînă în *Codrii cei mari şi pe Munţii* cei înalţi, cu **DOINIREA-CUVÎNTUL de Pămînt**:
Veseleşte-te, Doinire de **DOR DUMNEZEIESC**;
Veseleşte-te, DOINIRE de *Dor Pămîntesc*;
Veseleşte-te, DOINIRE de **Sfîntă CHEMARE**;
Veseleşte-te, DOINIRE de IUBIRE;
Veseleşte-te, şi **DOINIREA cea de „jale”**;

Veseleşte-te, DOINIREA, ***„EVANGHELIA Pămîntească”***;
Veseleşte-te, Mihai Eminescu, LUCEAFĂRUL cu DORUL de Pămînt!

Condacul al 5-lea

Naşterea **din „LACRIMA”** ICOANEI MAICII DOMNULUI este CHIPUL IUBIRII DUMNEZEIEŞTI coborîte pe Pămînt, care se face ***„FIUL-LUCEAFĂRUL-Făt-frumos-Voinicul”***, ***IZBĂVITORUL*** de zmeii cei ucigători, în Cîntarea de: **ALILUIA!**

Icosul al 5-lea

Plînge Maica DOMNULUI cînd *„lumea se pustieşte”*, cînd FIUL DUMNEZEIESC *nu mai este PRIMIT pe Pămînt*, şi din *„LACRIMILE de Taină”*, Luceferi şi Stele se Nasc:
Veseleşte-te, LUCEAFĂRUL MAICII DOMNULUI;
Veseleşte-te, LUCEAFĂRUL **cel „Născut din LACRIMĂ”**;
Veseleşte-te, Luceafărul-Făt-Frumos
Veseleşte-te, Luceafărul cu INIMA IUBIRII;
Veseleşte-te, Luceafărul cu „DORUL de Taină”;
Veseleşte-te, **LUCEAFĂRUL ce s-a „făcut Pămîntean”**;
Veseleşte-te, Mihai Eminescu, LUCEAFĂRUL cu DORUL de Pămînt!

Condacul al 6-lea

„DOR DUMNEZEIESC” este **„VEŞNICA IUBIRE”**, pe care DUMNEZEU O REVARSĂ în Făpturile Sale, şi **„MINUNAT” este apoi** şi **„Dorul Lumii”** cu Chipul ***„Iubirii Lumii”***, în Cîntarea de: **ALILUIA!**

Icosul al 6-lea

Este şi o **„Iubire Curată şi Sfîntă a Lumii”**, care se *ÎNCHINĂ ca „DAR”* ALTARULUI DUMNEZEIESC, şi aşa se face **„BISERICA-ÎNTÎLNIREA în ICOANĂ”**:
Veseleşte-te, *Iubirea ÎNTREAGĂ a Lumii*;
Veseleşte-te, **„**DORUL Întreg**”** pentru ALTARUL Lui HRISTOS;

Veseleşte-te, DOR DUMNEZEIESC şi Dor de Făptură în **„CĂUTARE”**;
Veseleşte-te, DOINIREA, *Cîntarea „EVANGHELIEI Lumii”*;
Veseleşte-te, **DOINIREA, „DORUL de pe CRUCEA Lumii”**;
Veseleşte-te, DOINIREA, ***„hotarul dintre VEŞNICII”***;
Veseleşte-te, Mihai Eminescu, LUCEAFĂRUL cu DORUL de Pămînt!

Condacul al 7-lea

Vremelnicia lumii *a întunecat „Cerul Înstelat”* şi zmeii ucigători s-au înmulţit, şi **„şarpele cu douăsprezece capete”** s-a născut, şi *LUCEAFĂRUL Lumii este mereu CHEMAT* în Cîntarea de: **ALILUIA!**

Icosul al 7-lea

VINO, LUCEAFĂR blînd, şi **APĂRĂ pe „FECIOARA Lumii”** de „balaurul cu douăsprezece capete”, pe care o pîndeşte necontenit, să o **„fure”** pentru „lumea lui întunecată”:
Veseleşte-te, Nădejdea MÎNTUIRII;
Veseleşte-te, *Nădejdea Lui HRISTOS*;
Veseleşte-te, Nădejdea-Sabia de FOC;
Veseleşte-te, Nădejdea-Braţul cel TARE;
Veseleşte-te, Nădejdea cea De-a pururea peste Lume;
Vesleşte-te, **NĂDEJDEA-LUCEAFĂRUL ÎNTRUPAT**;
Veseleşte-te, Mihai Eminescu, LUCEAFĂRUL cu DORUL de Pămînt!

Condacul al 8-lea

Dezamăgit adesea *„singur şi părăsit”* rămîneai, dar **„DORUL Sfînt de LUCEAFĂR”** era mai **TARE** decît toate, în Cîntarea de: **ALILUIA!**

Icosul al 8-lea

„Glasul de Taină al DOINIRII” aşa s-a NĂSCUT, *Izvor* de **„LUMINĂ de Pămînt”**, din *„stîncă ieşit”*:
Veseleşte-te, *CUVÎNTUL ce se „face Lume”*;
Veseleşte-te, CUVÎNTUL-**LUMINA Dintru-nceput**;
Veseleşte-te, CUVÎNTUL din Care Pămîntul s-a plămădit;

Veseleşte-te, CUVÎNTUL, INIMA Lumii;
Veseleşte-te, CUVÎNTUL, „SÎNGELE de Taină";
Veseleşte-te, CUVÎNTUL-LUCEAFĂRUL ce **VEŞNIC se „face TRUP"**;
Veseleşte-te, Mihai Eminescu, LUCEAFĂRUL cu DORUL de Pămînt!

Condacul al 9-lea

„Iubirea de Pămînt" se *Naşte din „LACRIMA de CER"* ca **„LUCEAFĂR"** şi aşa, ***„DOINIREA-CUVÎNTUL SFÎNT al Lumii"***, **„CARTEA Vieții lumii"** o **SCRIE**.

Icosul al 9-lea

DOINIREA de CER şi de Pămînt **mereu se CHEAMĂ** şi *ÎNTÎLNIREA de Taină* o doresc şi în Chipuri de Lumini Strălucesc:
Veseleşte-te, CHEMAREA din VEŞNICIE;
Veseleşte-te, CHEMAREA **ce se „face CHIP"**;
Veseleşte-te, CHEMAREA, Glasul IUBIRII;
Veseleşte-te, CHEMAREA, „Cel mai DORIT";
Veseleşte-te, CHEMAREA, *trecerea „peste hotar"*;
Veseleşte-te, CHEMAREA, ARIPILE necontenitului ZBOR;
Veseleşte-te, Mihai Eminescu, LUCEAFĂRUL cu DORUL de Pămînt!

Condacul al 10-lea

LUCEAFĂRUL este **CHIPUL de Taină al Lui HRISTOS** Dăruit Făpturii, „DOR de CER şi Dor Pămîntesc" ce **De-a pururi ÎMPREUNĂ** sînt şi care se ***ÎNTÎLNESC pe ALTARUL IUBIRII***, în Cîntarea de: **ALILUIA!**

Icosul al 10-lea

IUBIREA niciodată nu se poate „ucide" şi orice **„înstrăinare"** în **DOINIREA de Jale** se face, DOINIREA cu LACRIMI de FOC şi plîns, ***cu „blestem amarnic şi greu"***:
Veseleşte-te, LUCEAFĂRUL IUBIRII acestui PĂMÎNT;
Veseleşte-te, LUCEAFĂRUL DOINIRII sale Sfinte;
Veseleşte-te, LUCEAFĂRUL şi de BUCURIE şi de Jale;

Veseleşte-te, LUCEAFĂRUL şi de ***BINECUVÎNTARE şi de „blestem”***;
Veseleşte-te, LUCEAFĂRUL, cel *CRUCIFICAT şi ÎNVIAT*;
Veseleşte-te, LUCEAFĂRUL ce De-a pururi „COBOARĂ şi URCĂ”;
Veseleşte-te, Mihai Eminescu, LUCEAFĂRUL cu DORUL de Pămînt!

Condacul al 11-lea

Eminescu, NUMELE de ICOANĂ al DOINIRII ROMÂNEŞTI, în Codri, la Izvoare, la răspîntii, pe Munţi, în mijlocul lumii, la Porţi de BISERICI, *DE-A PURUREA Te ARĂŢI* ca Făt-Frumos şi LUCEAFĂR, dar *şi ca „fulger şi blestem”* pentru duşmanii cei răi, şi aşa, şi noi Cîntăm: ALILUIA!

(Acest condac se repetă de trei ori)
Se citeşte apoi din nou **Icosul 1.**

Résumé

Le père Ghelasie Gheorghe, qui appartient à la Monastère Frăsinei, Râmnicu Vâlcea, est connu par son effort couronné de succès d’évidentier l’existence dans l’espace roumain d’une tradition et d’une prière de type hésychaste, spécifique aux Roumains, nommée par lui „la prière iconique”.

À côté de mêmes ré-évaluations de la vie spirituelle du peuple roumain on inscrit aussi l’*Acatiste du Poète du Peuple Roumain, Mihai Eminescu*.

Notre grand poète national n’est pas considéré comme un saint en sens précis du terme, mais „Celui qui Évoque la Sacralité du Peuple et du Territoire Roumain”, „le Saint de la Patrie”, „l’Evangéliste de la Sainteté de la Terre”.

România şi şansa bibliofiliei

– convorbiri cu Ion C. Rogojanu, prim vice-preşedinte al Asociaţiei Române de Bibliofilie şi Ex-libris –

Reporter: ***În opinia dumneavoastră, care este azi situaţia instituţiei donatorului şi a donatarului în România?***

I.C.R: Voi răspunde printr-o întâmplare: la unul dintre târgurile de cartofilie, un sibian a adus spre vânzare fotografii făcute în jurul anilor 1890-1900, în America, aparţinând unor familii care au plecat din zona Sibiului. Un urmaş a revenit în ţară şi le-a vândut – o impietate faţă de memoria înaintaşilor: a vrut să mai scoată nişte bani pe lucrări lăsate ca amintire… Atitudinea aceasta faţă de memoria celor care ne-au dat viaţă este generală în România. Chiar şi statul român, prin instituţiile sale, în general, nu respectă condiţiile pe care trebuie să le îndeplinească un donatar. Un exemplu ar fi chiar Academia Română, care a primit donaţiile unor fundaţii create de oameni care au avut generozitatea să lase moştenire valori de patrimoniu. Această instituţie, ca şi altele din România, ar trebui să ştie să exploateze sutele de donaţii, lăsate spre folosinţă şi păstrare: imobile, biblioteci, terenuri, acţiuni, documente etc.

Reporter: ***Ce înţelegeţi prin exploatare, punerea lor în valoare?***

I.C.R.: Valorificarea donaţiilor se poate face în mai multe feluri. Toate aceste bunuri deţinute prin donaţie, exploatate corespunzător, ar asigura premieri decente pentru laureaţii Academiei, fără ca instituţia să mai apeleze la bugetul de stat. În ceea ce priveşte instituţia donatorului în România, sunt şi acum oameni care sunt dispuşi să facă asemenea gesturi. Pe mulţi dintre cei care ajung la un preaplin material îi apucă „chinul nemuririi” (benefic, în acest caz) şi vor să îşi lase agoniseala spirituală unei instituţii a statului, care să aibă grijă de

ea şi care să poată să o folosească spre binele obştii. Mulţi ezită să facă donaţia pentru că ştiu că ea ajunge pe mâna custodelui X, care lasă colecţiile neinventariate şi neprelucrate şi astfel expuse înstrăinării. Pot oferi, în acest sens, multe exemple. Piese provenite din fondurile unor biblioteci precum BNR, BAR, BCU au ajuns la târguri, la persoane particulare, la licitaţii sau pe piaţa neagră, în străinătate… Această lipsă de ordine în bibliotecile şi muzeele din România a făcut ca piese valoroase să dispară. Acum câteva zile, am fost într-un anticariat bucureştean şi am văzut cărţi cu ştampila Bibliotecii „Astra" din Sibiu, unele dintre ele preţuite foarte slab. Pe mine mă miră că nimeni nu ia măsuri. Ministerul Culturii şi Poliţia (instituţie care nu prea are specialişti în acest domeniu) ar trebui să se autosesizeze. Din multe fonduri publice, probabil neinventariate, au ajuns pe piaţă, în mod fraudulos, piese deosebite. Mai ales în Transilvania, pentru că au plecat nemţii, foarte multe biblioteci sau fonduri de carte au fost prăduite.

Apoi, nu toată lumea a făcut donaţii cu acte în regulă, nu s-a făcut un inventar exact al pieselor donate şi certificate prin legalizare notarială. Bibliotecile trebuie să dea o mai mare importanţă fondurilor neinventariate. Astfel încât, atunci când te duci să cercetezi, spre exemplu, fondul familiei Hurmuzaki, să ştii ce conţine. O altă problemă delicată: nu avem o evidenţă exactă a publicisticii româneşti. De exemplu, lipsesc exemplare din ziarul „Timpul", pentru că instituţia depozitului legal nu s-a respectat şi nu se respectă nici astăzi. Ştiu de la criticul literar, ajuns anticar din cauza ciumei comuniste, Radu Sterescu, că un anticar evreu, parcă Finckelstein, a dus în Anglia o colecţie completă a „Timpului", cumpărată de la un particular. Poate se va găsi cineva să facă investigaţii, pentru a obţine copii care să împlinească lipsurile din colecţia ziarului „Timpul". Neluându-se măsuri, chiar coercitive, de respectare a Legii Depozitului Legal, o să ne trezim că trebuie să căutăm în fonduri biblioteconomice din afara ţării publicistica românească apărută după 1989…

În ceea ce mă priveşte, atunci când am făcut donaţia Eminescu la Botoşani, am ţinut să închei un act cu statul român, reprezentat atunci de Muzeul de Istorie din Botoşani, în

care am înscris condițiile de donație (prețuire, întreținere, accesul, punerea în valoare etc.).

Reporter: ***Cum ați ajuns la această idee de a înființa un Fond Documentar Eminescu la Botoşani?***

I.C.R.: Gândul mi-a venit prin 1987, când m-am dus prima dată la Botoşani, împreună cu publicistul Victor Crăciun şi poetul Ion Brad. Atunci am înțeles de ce România are nevoie de o bibliotecă în exclusivitate cu opera şi cu exegeza eminesciană. M-am întrebat de ce o idee atât de simplă nu fusese pusă în fapt până atunci. În 1989, se împlinea un secol de la trecerea în nemurire a lui Eminescu, astfel că, în luna noiembrie 1989, am donat prima parte din *fondul Eminescu*, în care s-a aflat tot ce s-a tipărit de şi despre Eminescu, precum şi, parțial, în copie, manuscrisele sale, aflate în biblioteci publice sau particulare. Tolstoi, Goethe, Heine, Shakespeare, Hugo, Petőfi sunt cinstiți în țările lor prin *aşezăminte* – nu legate neapărat de locul naşterii lor – organizate după criterii muzeistice şi biblioteconomice moderne. Gândul de a dona această bibliotecă venea şi ca urmare a faptului că am fost de multe ori invitat să iau parte la evaluarea unor biblioteci deosebite, cum era cea a lui George Ivaşcu, care murise prin 1987, sau cea a romancierei Dana Dumitriu. Multe biblioteci particulare importante se împrăştie. Aşa s-a întâmplat şi cu biblioteci ale unor eminescologi: a lui Perpessicius, a lui Torouțiu, căruia comuniştii i-au descoperit în zid arhiva, prin anii '50, motiv pentru care acesta s-a sinucis…

Reporter: ***Ați ezitat mult între Bucureşti şi Botoşani pentru înființarea acestui fond?***

I.C.R.: Nu. Botoşanii, tărâm zămislitor de oameni de seamă, dar care s-au afirmat numai în afara locului natal, a dat o serie de valori europene – Iorga, Enescu, Luchian, Graur, Ornea, Zub etc. Locul de îmbinare a unor imperii formează asemenea teritorii privilegiate. Apoi, Botoşaniul te ajută să înțelegi cine a fost şi cum a trăit Eminescu, atmosfera a rămas aceeaşi, chiar dacă s-au schimbat condițiile de viață. *Fondul Eminescu* de la Botoşani se adresează cercetătorului, şi nu publicului. Aceasta pentru că acolo sunt şi „irmoase şi buruienoase” (copii după literatura erotică eminesciană), care nu pot sta la „îndemintea” oricui!

Perpessicius observa, la vremea sa, că Academia nu avea o serie întreagă din edițiile de **Poesii** îngrijite de Titu Maiorescu, nu avea o serie întreagă de alte ediții Eminescu. Aceste rarități se află în *Fondul Eminescu* de la Botoşani, spre cercetarea specialiştilor.

„A muri fără speranță / – Cine ştie amărăciunea / ce-i ascunsă-n aste vorbe?”, cugeta Eminescu în poemul **Înger şi Demon**. Omul acesta a murit fără speranța că unele instituții româneşti se vor primeni. Şi a avut dreptate.

Revenind la instituția donatarului, am aflat că Academia Română a primit o ofertă de donație făcută de Matei Eminescu, cu cărți din biblioteca familiei. A fost refuzat pe motiv că: „avem dublete, domnule!” Cel care refuza în acest mod un asemenea „laborator de lucru” era chiar Rădulescu-Motru, de altfel om deştept, filosoful…

Biblioteca Județeană „Mihai Eminescu” din Botoşani trebuie să fie conştientă că acest fond documentar este cel care o personalizează, altfel, ea ar fi ca oricare altă bibliotecă județeană din țară. Sper ca biblioteca să ştie să exploateze aşa cum trebuie această comoară de informații. Semne sunt – a apărut primul volum cuprinzând catalogul donației. Numărul documentelor pe care le-am donat până în prezent este de 6 000. În măsura în care biblioteca îşi va dovedi seriozitatea, vor mai urma încă 25 000 de unități bibliografice.

Un specialist în domeniul marketingului cultural, dr. Maria Moldoveanu, menționa într-o lucrare de pionierat în România (**Marketing şi cultură**) trei criterii relevante care stau la baza strategiilor produsului cultural: noutatea, diversitatea şi calitatea. Specialiştii apreciază că între calități este inclusă şi *competența* ofertantului de cultură. Bibliotecarul *Fondului Eminescu* este omul care „sfințeşte locul”, dând valoare produsului cultural pe care l-am oferit.

Reporter: ***Când ați început să „construiți” acest* Fond Eminescu*?***

I.C.R.: La început, habar n-aveam că voi face o *Bibliotecă Eminescu*. Am ajuns la ediția I printr-o întâmplare: m-am dus într-un talcioc, prin 1958, şi acolo am dat peste o carte fără coperte. Era prima ediție de **Poesii** Eminescu.

Nevoia de a completa *Biblioteca Eminescu* m-a pus, de multe ori, în situații neaşteptate. Una dintre persoanele de la care cumpăram cărți era licențiat în filosofie, cunoştințele fiind apreciate chiar de Mircea Eliade cu care era în corespondență şi care îi dăruia operele sale, cu dedicație (unele exemplare au ajuns în *Fondul Eminescu*). Venea cu cărți la hotelul unde lucram, pentru că îmi ştia nebunia pentru carte şi document.

Nevoia te învață să te descurci. Am constatat că într-un exemplar dintr-o ediție primă Eminescu, un „comerciant" introdusese un fragment din ediția a IV-a sau a V-a. Cum m-am lămurit? Analizând cu atenție cartea, am constatat că nu toate colile tipografice aveau acelaşi număr de comandă tipografică. Aşa am ajuns ca, descriind edițiile de **Poesii** Eminescu, să introduc ca modalitate de identificare a lor numărul comenzii tipografice. Acest indicator a fost folosit şi la descrierea bibliografică a celorlalte cărți din donație. Amintesc cu plăcere seriozitatea profesională a doamnei Miriam Glasberg, care a făcut descrierea primară a acestui *Fond*.

Şerban Cioculescu, indiscutabil unul dintre bibliofilii de rasă ai Europei, spunea într-un eseu că, dacă se va descoperi o semnătură a lui Eminescu pe una dintre primele trei ediții Maiorescu, acest lucru ar fi „un adevărat eveniment bibliofilic". Printr-o întâmplare, căutând ediții prime Eminescu, ajung la Cluj, la Biblioteca Academiei, unde am avut posibilitatea să văd *Fondul Mite Kremnitz*, dar şi un exemplar din ediția I de **Poesii**. Pe foaia de titlu am descoperit însemnarea olografă: „20 septemvrie 1884" şi semnătura *Mihai Eminescu*. Dedesubt – o explicație a lui A. C. Cuza, care, în 1939, dăruia volumul feciorului său George A. Cuza, cu ocazia unei conferințe cu temă eminesciană, ținută de acesta la Constanța. A. C. Cuza preciza, în dedicație, că exemplarul are doar semnătura lui Eminescu, întrucât el i l-a dat Poetului pentru a primi autograf. Am comunicat, în 1987, în revista „Tribuna României", acest „eveniment bibliofilic". Urmarea: mai bine nu comentez…

Sunt multe informații încă nedescoperite despre Eminescu. Sacii de documente donați de Georg Kremnitz sunt încă necercetați.

Reporter: ***Ați cunoscut o serie de anticari celebri ai Bucureştiului. Cum erau întâlnirile cu ei?***

I.C.R.: Pentru mine, un autodidact în domeniu, întâlnirile din anticariate au fost adevărate prelegeri universitare. Am cunoscut aici de la bibliofili la bibliomani, medici, profesori, militari, ingineri, hotelieri, negustori, cleptomani, o întreagă „comedie umană" a lumii cărții. Am avut şansa de a învăța de la anticari, unii titrați, cum erau Radu Berceanu, Radu Sterescu, Enescu, alții nu, dar care o viață întreagă au fost anticari, cum este cazul lui Simion Mihuță. Caz mai rar întâlnit la anticarii români: Mihuță, copil de țăran din Caransebeş, a fost adus la Bucureşti de unchiul său, librarul şi anticarul Cărăbaş. Despre cartea românească veche şi despre lumea literară am aflat de la cei doi – Mihuță şi Cărăbaş – multe lucruri care nu se menționează în cărți.

Reporter: ***Unde se aflau aceste anticariate?***

I.C.R.: Unul era pe lângă Institutul Politehnic, la Polizu, ținut de Mihuță în tandem cu Radu Berceanu. Asta se întâmpla în anii '70. S-au mutat apoi în pasajul Villa Cross, vis-à-vis de Poliția Capitalei. Acolo l-am întâlnit eu pe S. Mihuță, şi întâlnirea cu el a fost o revelație. Anticariatul a fost mutat ulterior la Curtea Veche, unde se află şi astăzi. Mihuță nu era şcolit, dar avea „praxis-ul", cum spunea el. Cunoştea foarte bine *cartea*. Generațiile noi nu duc lipsă numai de lectură, ci şi de bucuria de a lua o carte în mână, de a privi o copertă frumoasă, o gravură expresivă.

Reporter: ***Ştiu că vă displace calificativul de colecționar. Totuşi, colecționarul este cel care îşi concepe colecțiile, nu?***

I.C.R.: Eu nu am colecții. Mi-am format biblioteca împlinind-o cu cărți din domeniile care m-au pasionat. Exemplu: cartea legată de istoria hanurilor, a hotelurilor, a mănăstirilor. Suntem datori să ştim istoria domeniului în care lucrăm. Astăzi, informarea noastră în orice domeniu – politică, artă etc. – se bazează cu prioritate pe ceea ce oferă televiziunea. Inflația de informație zăpăceşte omul, făcându-l să se mişte precum un bolnav… Ca să poți să te foloseşti de informație, trebuie să ai capacitate selectivă. Pentru aceasta, trebuie să fii educat. În trecut, educația era făcută de mamă, în special,

acum se face „la incubator”. Trăim o perioadă a masculinizării femeii. Aceasta se reflectă în educația copiilor, în lipsa de afectivitate a mamei care nu mai ştie să cultive frumosul. Dragostea mea pentru carte a venit din felul în care îmi povesteau mama şi bunicii din partea mamei. Trebuie să înveți copilul să respecte cartea, pentru că deprinderile de *filie* a cărții se fixează în anii fragezi. M-am îngrozit când am văzut cum întorcea paginile un personaj care studiase manuscrisele lui Eminescu… La educația mea în spiritul cărților au contribuit şi profesorii pe care i-am avut la vechiul Liceu Comercial „N. Kretzulescu”, unde studiam, în afara materiilor de specialitate, şi limba română, dreptul, caligrafia etc. Între profesorii-mentori au fost: Gerda Barbilian care preda limba germană, Jean Victor Pandelescu, un critic muzical cunoscut, Romulus Spirescu, fost motociclist în garda Regelui Mihai; făcuse studii de psihologie în Germania şi lucrase în echipele de cercetaşi ale lui Dimitrie Gusti. Acest om a venit ca profesor de sport; el este cel care l-a descoperit pe unul dintre cei mai mari handbalişti ai lumii – Petrică Ivănescu. Cei mai mulți dintre profesorii mei fuseseră universitari scoşi din mediul academic după 1946.

Reporter: ***Care este prima carte de care vă amintiți?***

I.C.R.: Se numea **Gruia lui Novac**, asta era prin 1946; o carte atractivă ca text şi ilustrații, scrisă de Petre Dulfu. O altă carte, pe care am primit-o pe când eram internat la spitalul de copii, a fost **Povestea neamului nostru** a lui Florian Cristescu. Avea foarte multă ilustrație; de acolo mi-a rămas acea imagine a lui Mihai Viteazul în fața călăului… Era o altfel de lume. Oamenii din acel salon de spital, deşi erau nevoiaşi, au ştiut să ofere unui copil o carte pentru a-şi petrece timpul cu folos…

Reporter: ***Şi când v-ați cumpărat prima carte?***

I.C.R.: Nu mai ştiu exact când se întâmpla asta. Vă pot spune, în schimb, când am vândut prima carte! Aveam în jur de 12 ani. Îmi amintesc de gustul amar pe care l-am avut în momentul în care anticarul de pe Dorobanți mi-a oferit o sumă foarte mică pe o carte foarte bună, şi mi-a spus: „trebuia să mi-o aduci învelită!”, pentru a-şi motiva prețul mic. Mult mai târziu, când i-am cunoscut pe Radu Berceanu, pe Mihuț sau pe

Enescu, am văzut că există şi anticari care ştiu să aprecieze corect cartea, indiferent cine le-o oferă spre vânzare.

Reporter: ***Aţi făcut parte din Comisia de Achiziţie a Bibliotecii Naţionale. Care era contribuţia dumneavoastră în această comisie?***

I.C.R.: M-am bucurat că am fost cooptat într-o asemenea comisie. Ea funcţiona încă de dinainte de 1990. Alături de specialişti din biblioteci, participau şi anticari, bibliofili. Una este imaginea pe care o are un bibliotecar şi alta este cea pe care o are un negustor sau un bibliofil despre carte. De exemplu, volumul IV din ediţia Perpessicius – puţină lume ştie că unele exemplare din acest volum au apărut şi pe hârtie de lux. Asemenea date despre carte nu afli din „tratate”, ci din praxis… Apoi, sunt cărţi pe care n-ai să le găseşti în nici o bibliografie. Alt exemplu: în afară de **Enciclopedia** lui Predescu, nu avem unde să căutăm date despre personalităţile culturii noastre. Anticarii şi bibliofilii aveau asemenea informaţii, pe care secretarul de comisie le nota, completând baza de date. Erau bine venite întâlnirile, lipsa lor cred că se resimte.

În România, avem nevoie de cataloage, de o evaluare a cărţilor, astfel încât să nu mai considerăm patrimoniu orice carte sau, dacă o considerăm patrimoniu, ea să poată fi pusă în vânzare, oriunde în lume, cu condiţia ca statul român să aibă drept de preemţiune. Asta ar crea o circulaţie normală a cărţii. O groază de cărţi bune ajung în afară, acolo ele sunt sublicitate, ca şi tablourile. Actualele valori de inventar ale cărţilor aflate în gestiunea bibliotecilor publice din România sunt incorecte din cauza deprecierii monedei naţionale. O analiză a felului în care sunt evaluate cărţile din Germania, Franţa etc. ar fi binevenită în acest sens.

În România nu avem cataloage care să ajute deţinătorii de carte să-şi evalueze corect ceea ce deţin.

Reporter: ***Care sunt, la ora actuală, relaţiile dumneavoastră cu ceilalţi bibliofili din Bucureşti?***

I.C.R.: Nu o să dau exemplul cu neamul tracilor care nu ştiau să se adune… Însă nu suntem în stare să avem spirit de echipă, să formăm o asociaţie de profil care să dureze. Nu ştim să comunicăm. Au existat, în timp, mai multe încercări: o

„Asociație a Bibliofililor”, înființată prin 1970, la Târgovişte, de Corneliu Dima-Drăgan – mulți oameni importanți au făcut parte din ea, dar nu a funcționat; a reuşit să scoată doar două-trei volume de comunicări; şi Florin Rotaru, împreună cu câțiva bibliofili şi anticari, a încercat, prin anii ’80, să facă o asociație – o primă întâlnire a avut loc chiar în strada Amzei, la sediul Colecțiilor Speciale ale BNR; şi atunci s-au adunat o seamă de personalități: Romulus Vulpescu, Virgil Olteanu, soția lui Mircea Lucescu (o femeie cu o bogată cultură, care are o bibliotecă cu piese rarisime) etc. Şi aceasta a avut o existență de fluture…

Avem acum „Asociația Română de Bibliofilie şi Ex-libris” – AREL, înființată în 1995, cu sediul central la Oradea şi cu o filială la Bucureşti. Am realizat câteva expoziții de carte şi de ex-libris. Personal, doresc mai mult. Sper într-o infuzie de tineret. Când vom avea fapte notabile, le veți afla.

Reporter: ***Câtă „nebunie” este în bibliofilie? Ce sacrificii ați făcut pentru piesele pe care le aveți în bibliotecă?***

I.C.R.: De multe ori, nu aveam bani şi ajunsesem la ceea ce se numeşte astăzi *troc* sau *barter* – s-a întâmplat să ofer, la schimb, pentru unele cărți, gulerul din blană de vulpe polară al nevestei mele sau covorul din sufragerie… Am făcut şi asemenea nebunii. Pe vremea când lucram la hotel, primeam țigări şi, cum nu fumez, le păstram pentru schimb… Dar asta ştiți de unde mi-a venit? Când eram copil, locuia lângă noi, în cartierul Tei, familia unui frizer care avea în gazdă un băiat de la țară, venit să dea examen la ASE. Avea cărți din „Biblioteca pentru toți”. Am procurat câteva cărți de la el, dându-i la schimb nuci… Cu 10 nuci puteam să iau o carte din colecțiile Minerva sau BPT! Aşa capeți drag de carte – ştii că ai făcut un sacrificiu ca să o ai. Totul era o joacă, dar eu am învățat în acest fel să iubesc cărțile…

Reporter: ***Cât de dependent este un bibliofil de cărțile lui?***

I.C.R.: In mod normal, un bibliofil nu poate citi toate cărțile pe care le are, dar cu siguranță ştie ce conține fiecare dintre ele. Eu nu cunosc om care, făcându-şi o bibliotecă în timp, să nu ştie ce cărți are. Radu Sterescu spunea deseori: am să scriu o carte care să se intituleze **Ce povestesc cărțile**

mele, pentru că fiecare carte are o poveste – de unde ai luat-o, cine o ilustrează, cât de rară este, ce ex-libris are etc. Sterescu avea obiceiul să pună bilețele în cărți, cu însemnări despre text, despre carte. Găsesc şi acum prin anticariate asemenea cărți cu bilețele. Oamenii nu ştiu că aceste bilețele sunt scrise de el… Poți să ai bani, să cumperi într-o singură zi o bibliotecă, lucrul acesta nu are nici o valoare dacă nu comunici cu ea. Un om care adună o bibliotecă într-o viață se află într-o simbioză cu aceasta. În biblioteca mea, cărțile sunt organizate pe teme: străini despre România, critica literară, istoria Bucureştilor, artă, istoria României. Nu am un catalog, dar ştiu ce am şi unde se află o carte, când am nevoie…

Reporter: ***De ce este atât de important pentru dumneavoastră că sunteți bibliofil, şi nu colecționar?***

I.C.R: Colecționar poți fi la orice vârstă; pasionat de carte, doar dacă ai şansa să o iubeşti de copil. Cartea nu trebuie să fie obiect. Trebuie să-ți folosească. Pentru a afla informații despre hoteluri, despre istoria mănăstirilor – în fond, primul *hotelier* a fost *călugărul arhondar* –, a trebuit să studiez documente, cărți, fotografii etc. Nivelul serviciilor în industria ospitalității îți indică şi gradul de dezvoltare a statului. Apariția locurilor de popas este legată de apariția drumurilor. Ministerul Turismului ar putea comanda o enciclopedie a industriei ospitalității din România. Căutând date despre istoria hotelului, mi s-a format în bibliotecă un colț despre istoria Bucureştiului. Cu toate că sunt născut la Coteştii de Focşani, am vrut să ştiu mai mult despre hanurile, rateşurile, bezestenurile din zona Bucureştilor. Dragostea de carte se datorează şi tatălui meu, care era originar din Cărbuneşti şi făcuse Şcoala Superioară de Comerț la Craiova. S-a mutat la Bucureşti, înainte de a mă naşte eu, pentru a lucra la Direcția Poştelor. Stăteam în cartierul Tei, pe str. Nicolae Cartojan. Mai târziu am aflat cine este acest Nicolae Cartojan… Tata avea un cufăr cu vreo 150 de cărți – singura lui moştenire, pentru că a rămas orfan de ambii părinți.

În biblioteca mea sunt şi multe fotografii. M-am apropiat de fotografie pentru că ea îți oferă şansa de a descoperi *vizual* poveştile despre oameni şi locuri. De multe ori, spatele fotografiei este mult mai grăitor, pentru că acolo sunt trecute

multe informații despre ateliere, fotografi, locuri etc. Aceste ateliere fotografice se aflau mai ales în hoteluri sau hanuri, întrucât acestea erau punctele de reper dintr-o localitate. Astfel, apar frecvent pe fotografii informații de tipul: „Szathmari din Hanul Grecilor” etc. În biblioteca mea găsiți şi scrisori, şi cărți, şi fotografii. Dacă vrei să-l cunoşti pe Eminescu, nu poți să-ți faci o imagine clară fără să ştii ce se tipărea în vremea lui, cum erau oamenii, ce instituții funcționau etc.

Reporter: ***Să înțeleg că în termenul de bibliofilie intră şi dragostea pentru alt tip de document decât cartea?***

I.C.R.: Bibliofilia înseamnă iubire de carte, dar nu poți să spui că iubeşti cartea, dar documentul nu te interesează…

Reporter: ***Este cartea, totuşi, mai importantă, polarizează toate celelalte tipuri de documente?***

I.C.R.: Nu se ştie ce este mai important!… Despre Eminescu au apărut informații extrem de valoroase pe cărți poştale, de exemplu. Când te interesează ceva, te interesează documentul, de orice fel ar fi el… În ce mă priveşte, în afară de o bibliotecă, pot să spun că am şi o *Arhivă Rogojanu*. Ea se compune din: periodice, scrisori, acte de naştere, divorț, deces, diplome de încetățenire, paşapoarte, legitimații de serviciu etc.

M-a interesat şi o altă sursă bogată de informații – caricatura în presa românească. Am constatat că Eminescu nu are chipul caricaturizat în vremea lui, deşi se ştie că mai toți contemporanii săi erau „încondeiați” în caricatură, fie buni, fie răi. El nu are o astfel de imagine. De ce oare?

Un alt exemplu: am găsit într-un anticariat un registru al Conservatorului de Muzică şi Artă Dramatică Bucureşti. El a fost scos dintr-o arhivă. Cum o fi ajuns în anticariat? Ce găsesc aici? – registrul de intrare a cererilor care se făceau către Conservator, în 1909… Cine sunt cei care făceau cereri? – Coandă, Generalul Capşa etc… Un simplu registru… Dacă aş găsi un registru din vremea lui Eminescu, cu date despre el, ar fi o mană cerească! Am oferit, în *Fondul Eminescu* de la Botoşani, o fotografie cu dezvelirea statuii lui Eminescu de la Galați, în 1909. Chiar dacă este neclară, ea te ajută să faci unele conexiuni. Am oferit, în donație, şi cărți care n-aveau legătură directă cu Eminescu – o revistă a învățătorilor, unde

apare informația că, în 1888, în România, bieții nebuni nu aveau decât două așezăminte la dispoziție: cel de la Socola și cel de la București, în care întreținerea costa în jur de 50 de lei. Eminescu a fost dus însă în așezământul doctorului Șuțu, în care întreținerea era înzecit mai scumpă. Ce poți deduce dintr-o asemenea informație? Multe… Nu poți înțelege omul și opera, dacă nu înțelegi lumea în care creatorul a viețuit. Printre cărțile mele, se află volumul **Bukarester Salon**, apărut în 1884, an în care la noi se discuta dacă Eminescu era sau nu nebun. Bethelheim, un evreu austriac, a venit și a cules informații privind viața literară de la noi, interesat fiind de vârfurile culturii românești. Eminescu este printre puținii autori publicați de Bethelheim – traducerea în germană a basmului **Frumoasa fără corp**, făcută de Moses Gaster, câteva poezii în traducerea lui Mite Kremnitz și a lui Carmen Sylva etc.

Reporter: ***Ce șanse mai are bibliofilia astăzi?***

I.C.R.: Eminescu spunea: „Patriotismul nu este iubirea țărânei, ci iubirea trecutului. Fără cultul trecutului nu există iubire de țară”. Formatorii noilor generații din România ar avea o șansă promovând *bibliofilia pentru toți*, pe care o propovăduia Romulus Vulpescu. Pentru piesele rare de bibliofilie trebuie să dispui de bani mulți. În schimb, bibliofilia pentru toți este mai aproape de realitatea zilelor noastre. O ediție bibliofilă nu este neapărat o ediție rară. Multă lume așa crede. Nu numărul restrâns face o ediție bibliofilă. Un text bun, un ilustrator expresiv sau o legătură deosebită sunt adevărate argumente în acest sens.

Sper ca, în scurt timp, AREL-ul să aibă în București un club, în care pătimașii cărții să se poată întâlni întru aceeași pasiune.

(Interviu realizat de Letiția Constantin
și Tabita Chiriță)

Bibliografie

- 2003 -

Întocmită de Mariana NESTOR şi Camelia STUMBEA,
B.C.U. „Mihai Eminescu”, Iaşi

EMINESCU, Mihai. **Opere**. Prefaţă de Eugen Simion. Ediţie îngrijită de D. Vatamaniuc. Bucureşti, Editura Academiei Române, Univers Enciclopedic, 1999-2003. 7 vol. (Opere fundamentale)

Vol. 6: **Dicţionarul de rime**; **Traduceri**; **Transcrieri**; **Note de curs**; **Note de lectură**; **Excerpte**; **Corespondenţă: prozodie şi filologie, estetică, cultură şi ştiinţă, literatură şi artă**. 2003, 1620 p.

Vol. 7: **Traduceri**; **Transcrieri**; **Note de curs**; **Note de lectură**; **Excerpte: istorie, geografie, filozofie, etică, psihologia popoarelor, economie, sociologie şi politică, drept, ştiinţe**. 2003, 1550 p.

EMINESCU, Mihai. **Ortodoxia**. O antologie de Fabian Anton; cuvânt înainte de Nicolae Corneanu. Cluj-Napoca, Eikon, 2003, 154 p. (Biblioteca ortodoxă; 14)

EMINESCU, Mihai. **Poeme necunoscute: Douăzeci şi trei de poeme din manuscrisele poetului**. Descifrate de Petru Creţia; alese de Mircea Cărtărescu; rostite de Adrian Pintea. Bucureşti, Casa Radio, 2003, 1 CD audio (70 min): stereo + 1 carte (63 p.)

EMINESCU, Mihai. **Poezie şi proză**: texte comentate de Maria Arnăutu pentru elevii de gimnaziu şi de liceu. Bucureşti, Icar, 2003, 204 p. (Clasicii literaturii române)

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Cu o prefaţă de Romul Munteanu. Ediţia a 2-a îngrijită de Paulina Popa şi Nicolae Székely. Deva, Emia, 2002, 266 p. (Poesis)

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Bucureşti, Corint, 2003, 139 p. (Clasici români; 34. Bibliografie şcolară)

EMINESCU, Mihai. **Tan yildizi = Luceafărul**. Traducere de Güner Akmolla. Constanţa, Ex Ponto, 2003, 35 p.

EMINESCU, Mihai. **Venere şi Madonă: cele mai frumoase poeme = Venere e Madonna: i piu beli poemi**. [Ed. bilingvă româno-italiană]. Versiune italiană, mică antologie critică, date bibliografice esenţiale: Geo Vasile; postfaţă: Fulvio del Fabbro. Ediţie ne varieteur. Bucureşti, Viaţa Medicală Românească, 2003, 397 p.

EMINESCU, Mihai. **Dacă iubeşti fără să speri (variantă)**. În: *POEZIA*, v. 9, 2003, nr. 4, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Dormi, dormi!** În: *POEZIA*, v. 9, 2003, nr. 3, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **O, Saturn**. În: *POEZIA*, v. 9, 2003, nr. 1, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Odă (în metru antic)**. În: *CRONICA*, v. 38, 2003 ian, nr. 1, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Rugăciune**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 12, 2003 apr 22, nr. 663, p. 8.

EMINESCU, Mihai. **Şi era ploaie cu senin**. În: *POEZIA*, v. 9, 2003, nr. 3, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Trecut-au anii…** În: *CRONICA*, v. 38, 2003 iun, nr. 6, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Carmen (metro antiquo)**. Traducere în limba latină de Luiza Cupceac. În: *POEZIA*, v. 9, 2003, nr. 3, p. 92.

EMINESCU, Mihai. **Glossa; Las tinieblas; El poeta**. Traduceri în limba spaniolă de Adina-Mihaela Bîzdîgă. În: *POEZIA*, v. 9, 2003, nr. 3, p. 89-92.

ACADEMIA ROMÂNĂ. INSTITUTUL DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ „G. CĂLINESCU”. **Corpusul receptării critice a operei lui M. Eminescu. Secolul XIX**. Ediţie critică de I. Oprişan şi Teodor Vârgolici. Bucureşti, Saeculum I. O., 2002, 3 vol.

ANDONE, Irina. **„Farmec dureros”. Poetica eminesciană a contrariilor**. Îngrijitorul ediţiei Florin Faifer. Iaşi, Cronica, 2002, 266 p. (Stelele-n cer; 3)

ANGHELESCU, Mircea. **Melancolia lui Eminescu**. [George Gană, Melancolia lui Eminescu. Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 12, 2003 iun 17, nr. 670, p. 13.

BĂLAN, Zamfir. **O nouă perspectivă**. [Dicţionarul limbajului poetic eminescian. Coordonator: Dumitru Irimia. Botoşani, Axa, 2002, 2 vol.]. În: *ROMÂNIA literară*, 36, 2003 mar 19, nr. 11, p. 7.

BĂLU, Ion. **Eminescu, sacralizarea spaţiului rural**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 14, 2003 oct, nr. 10, p. 13.

BÂZDÂGĂ, Dana Iuliana. **Amita Bhose şi Eminescu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu. Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 195-204.

BERDAN, Lucia. **Mihai Eminescu, etnolog?** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu. Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 259-264.

BLANARIU, Nicoleta. **Hyperion. Numen şi lumen**. În: *ATENEU*, v. 40, 2003 ian, nr. 1, p. 3.

BOGDĂNESCU, Simion. **O bijuterie lirică eminesciană: prima doină cultă din poemul „Călin Nebunul”**. În: *DACIA literară*, v. 14, 2003, nr. 49, p. 25.

BOLŢAŞU, Dorica. Elena Loghinovski. **Eminescu universal. Spaţiul culturii ruse**. Editura Vinea, 2000, 272 p. În: *OBSERVATOR cultural*, v. 3, 2003 apr 8-14, nr. 163, p. 26.

BOTA, Ionel. **Eminescu şi Oraviţa**. Ediţia a 2-a, revăzută şi adăugită. Reşiţa, Timpul, 2002, 140 p.: il. (Colecţia Eminescu; 9)

CEAUŞESCU, Gheorghe. **„A gândi în basme”**. În: *ROMÂNIA literară,* v. 36, 2003 aug 27, nr. 34, p. 18-19.

CENTRE NATIONAL D'ETUDES „MIHAI EMINESCU” IPOTEŞTI. **Chronologie Mihai Eminescu: Vie, œuvre, contexte culturel**. Traductrice: Anca Hromadnik. Gura Humorului, Terra Design, 2003, 48 p.: il. alb-negru. (Colecţia Ipoteşti)

CERNĂUŢI-GORODEŢCHI, Mihaela. **Elemente de cultură evreiască în „Iconostas şi fragmentarium”**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 41-47.

CHAO, Ding. **Scrierile lui Eminescu în China**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 36, 2003 oct 22, nr. 42, p. 26.

CHIPRIAN, Cristina. **Enunţul gnomic eminescian – personal şi impersonal**. În: *CRONICA*, v. 38, 2003 ian, nr. 1, p. 10.

CIMPOI, Mihai. **Esenţa fiinţei: (Mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciene**. Chişinău, Gunivas, 2003, 277 p.

CIMPOI, Mihai. **„Evul miez” eminescian (I)**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2003 iun, nr. 6, p. 26-29.

CIMPOI, Mihai. **„Evul miez” eminescian (II)**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2003 iul, nr. 7, p. 21-23.

CIMPOI, Mihai. **„Primăvară etnică” medievală**. În: *LUCEAFĂRUL*, 2003 feb 19, nr. 6, p. 7.

CIUCĂ, Valerius M. **„Non numerantur, sed ponderantur” sau despre viziunea eminesciană asupra Senatului României**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2003 aug, nr. 8, p. 148-149.

CIUCĂ, Valerius M. **Noţiuni de hermeneutică a dreptului roman comparat în creaţia eminesciană**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2003 iun, nr. 6, p. 147.

CIUCĂ, Valerius M. **„Plurimae Leges” în optica lui Eminescu**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2003 iul, nr. 7, p. 151.

CIUCĂ, Valerius M. ***Tempora mutatur et nos mutamur in illis*. Volatilitatea istoriei şi capriciile guvernării într-o reflecţie eminesciană**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2003 oct, nr. 10, p. 152-153.

CODREANU, Theodor. **George Munteanu şi fiinţa hiperionică**. În: *STEAUA*, v. 53, 2002 iul, nr. 7, p. 45-49.

CODREANU, Theodor. **Un emistih în „Melancolie”**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 232-237.

COJOC, Ortansa. **Motivul luminii în poezia lui Eminescu şi Blaga**. În: *CRONICA*, v. 38, 2003 ian, nr. 1, p. 10.

CONSTANDACHE, Marian. **Personajul feminin la Eminescu (I)**. În: *POEZIA*, v. 9, 2003, nr. 4, p. 200-202.

CONSTANTIN, Ilie. **Hyperion şi alcătuirea universului**. În: *VIAŢA românească*, v. 98, 2003 iun-iul, nr. 6-7, p. 40-52.

COROBCA, Liliana. **Ultimul Eminescu**. [George Gană, Melancolia lui Eminescu. Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 2002]. În: *ATENEU*, v. 14, 2003 sept.-oct., nr. 17-20, p. 3.

COROIU, Constantin. **Detractorii lui Eminescu (I)**. [Detractorii lui Eminescu. Ed. îngrijită şi pref. de Alexandru Dobrescu. Iaşi, Editura Junimea, 2002]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 12, 2003 mar 11, nr. 657, p. 14.

COROIU, Constantin. **Detractorii lui Eminescu (II)**. [Detractorii lui Eminescu. Ed. îngrijită şi pref. de Alexandru Dobrescu. Iaşi, Editura Junimea, 2002]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 12, 2003 mar 18, nr. 658, p. 14.

COROIU, Constantin. **O zi din viaţa lui Eminescu**. [Călin L. Cernăianu, Recurs Eminescu: suprimarea gazetarului. Tamasi,

Semnele Timpului, 2000]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 12, 2003 apr 1, nr. 660, p. 14.

COROIU, Constantin. **Un detractor şi un „bătut în cap”**. [Detractorii lui Eminescu. Ed. îngrijită şi pref. de Alexandru Dobrescu. Iaşi, Editura Junimea, 2002]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 12, 2003 mar 25, nr. 659, p. 14.

COTORCEA, Livia. **Un proiect ambiţios pentru cultura noastră** [Dicţionarul limbajului poetic eminescian. Coord. Dumitru Irimia. Botoşani, Editura Axa, 2002, 2 vol.] În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 275-277.

CREANGĂ, Sorina. **Arhetipuri, simboluri şi substanţă filosofică în creaţia eminesciană**. Bucureşti, Semne, 2003, 315 p.

CREŢU, Adrian. **M. Eminescu – Arghezi: un posibil dualism**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 224-231.

CRISTEA-ENACHE, Daniel. **Durată lungă: Melancolia lui Eminescu (III)**. [George Gană, Melancolia lui Eminescu. Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 12, 2003 sep 9, nr. 682, p. 5.

CRISTEA-ENACHE, Daniel. **George Gană: „Vianu a rămas pentru mine un model intelectual şi moral pe care îndelunga frecventare a scrisului său mi l-a făcut foarte apropiat”**. [Interviu]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 12, 2003 nov 18, nr. 692, p. 3-4.

CRISTEA-ENACHE, Daniel. **Luminile rampei: Melancolia lui Eminescu (I)**. [George Gană, Melancolia lui Eminescu. Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 12, 2003 aug 12, nr. 678, p. 5.

CRISTEA-ENACHE, Daniel. **Partea umbrei: Melancolia lui Eminescu (II)**. [George Gană, Melancolia lui Eminescu.

Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 12, 2003 sep 2, nr. 681, p. 5.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Actualitatea economiei eminesciene**. Bucureşti, Cartea Universitară, 2003, 56 p.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Economia practică eminesciană**. Bucureşti, Cartea Universitară, 2003, 158 p.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Prezentul economic eminescian**. Bucureşti, Cartea Universitară, 2003, 81 p.

CRIŞAN, Radu Mihai. **Viitorul economic eminescian**. Bucureşti, Cartea Universitară, 2003, 95 p.

CRUPA, Adrian. **Aspecte nebănuite ale structurii unei poezii de tinereţe: „Prin nopţi tăcute"**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 158-164.

CUBLEŞAN, Constantin. **Armenii despre Eminescu**. În: *DACIA literară*, v. 14, 2003, nr. 48, p. 25-26.

CUBLEŞAN, Constantin. **Eminescu la… Berlin**. [Ilina Gregori, Studii literare. Eminescu la Berlin. Mircea Eliade: trei analize. Prefaţă de Mircea Martin. Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002]. În: *Cronica*, v. 38, 2003 mar, nr. 3, p. 11.

CUBLEŞAN, Constantin. **Hermeneutică semiologică**. [Rodica Marian, Luna şi sunetul cornului. Metafore obsedante la Eminescu. Piteşti, Editura Paralela 45, 2003]. În: *LUCEAFĂRUL*, 2003 dec 10, nr. 44, p. 15.

CUBLEŞAN, Constantin. **Moartea antumă**. [Nicolae Georgescu, Moartea antumă a lui Eminescu. 1883-1889. Chişinău, Editura Cartier, 2002]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2003 mar, nr. 3, p. 138-140.

CUBLEŞAN, Constantin. **Omul eminescian**. [Mihai Cimpoi, Esenţa fiinţei – (Mi)teme şi simboluri existenţiale eminesciene. Chişinău, Editura Gunivas, 2003]. În: *LUCEAFĂRUL*, 2003 dec 3, nr. 43, p. 15.

CUBLEŞAN, Constantin. **Un nou „dosar” Eminescu**. [Mihai Eminescu, poet național român. Istoria şi anatomia unui mit cultural. Volum coordonat de Ioana Bot. Cluj-Napoca, Dacia, 2001] În: *VIAȚA românească*, v. 98, 2003 iun-iul, nr. 6-7, p. 202-210.

CUBLEŞAN, Constantin. **Proza jurnalistică**. [Monica Spiridon, Eminescu. Proza jurnalistică. Bucureşti, Editura Curtea Veche, 2003]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2003 sep, nr. 9, p. 45-47.

CUCERZAN, Eugen S. **Mihai Eminescu: poet şi gânditor**. Cluj-Napoca, Grinta, 2002, 140 p.

CURTICĂPEANU, Doina. **Melancolia lui Eminescu**. [George Gană, Melancolia lui Eminescu, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 2002]. În: *FAMILIA*, v. 39, 2003 iul-aug, nr. 7-8, p. 22-24.

DAD, Ciprian. **Teologia *punct*-ului la Mihai Eminescu**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 14, 2003 aug, nr. 8, p. 31-33.

DASCĂLU-JINGA, Laurenția. **O tenacitate necesară**. [Up to the star. The Life and Work of the Romanian Poet Mihai Eminescu, Bilingual edition, amply annotated. Compiled and edited by Andrei Bantaş & Mariana Neț. Cluj, Clusium, 2000]. În: *JURNALUL literar*, v. 14, 2003 ian-feb-mar, nr. 1-6, p. 16.

DETRACTORII lui Eminescu. Ediție îngrijită şi prefață de Alexandru Dobrescu. Vol. 1. Iaşi, Junimea, 2002, XLIV, 337 p. (Eminesciana. Serie nouă; 5)

DIMA, Al. **Eminescu în evoluția liricii noastre**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 189-194.

DIMA, Teodora. **„Trecut-au anii…” de Mihai Eminescu – perspectivă prozodică**. În: *POEZIA*, v. 9, 2003, nr. 4, p. 212-215.

DOBRESCU, Alexandru. **Vederi din Iaşi**. [Eminescu şi noi]. În: *ROMÂNIA literară*, v. 36, 2003 mar 5, nr. 9, p. 21.

DRAGOMIR, Caius Traian. **De la Dante şi Donne la Eminescu şi Eliot**. În: *LUCEAFĂRUL*, 2003 mai 21, nr. 19, p. 3.

DRĂGUŞ, Georgiana. **Trăsături ale prozei fantastice la M. Eminescu şi I. P. Culianu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 26-35.

DUGNEANU, Paul. **Eminescu după Eminescu**. Bucureşti, Viitorul Românesc, [2002?], 207 p.

DUMITRESCU, Mioara; DUMITRESCU, Ştefan. **Luceafărul : psihanaliza şi filozofia poemului**. Norcross, GA, Criterion Publishing, 2003, 97 p.

EICHEL, Roxana. **Opera poetică a lui Eminescu sau fuziunea romantică a contrariilor (I)**. În: *CRONICA*, v. 38, 2003 aug, nr. 8, p. 19.

EICHEL, Roxana. **Opera poetică a lui Eminescu sau fuziunea romantică a contrariilor (II)**. În: *CRONICA*, v. 38, 2003 sep, nr. 9, p. 19.

EICHEL, Roxana. **Opera poetică a lui Eminescu sau fuziunea romantică a contrariilor (III)**. În: *CRONICA*, v. 38, 2003 oct, nr. 10, p. 19.

EMINESCU – dimensiunea romantică: studii şi articole. Coordonatori: Ioan Dersidan, Mircea Popa. Oradea, Editura Universităţii, 2002, 328 p.

GANĂ, George. **Melancolia lui Eminescu**. Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturala Române, 2002, 335 p. (Critică şi istorie literară)

GEORGESCU, N. **Eminescu fără „relief"**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 36, 2003 feb 19, nr. 7, p. 14.

GEORGESCU, N. **Punctuaţie şi vecinătăţi ritmice în poezia lui Eminescu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord.

Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 150-157.

GRĂSOIU, Liviu. **Din nou despre Eminescu**. [I. Oprişan; Teodor Vârgolici, Corpusul receptării critice a operei lui Eminescu. Secolul XIX. Bucureşti, Editura Saeculum I. C., 2002, 3 vol.]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 136, 2003 ian, nr. 1, p. 53-54.

IACOB, Livia. **Un drum al lui Mihai Eminoviciu de-a lungul eroticii feminine**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 212-214.

ILUCĂ, Vasile. **Iaşii lui Eminescu**. Iaşi, Helios, 2003, 50 p.: il.

IORDACHE, Emil. **Sentiment şi raţiune, de la caz la caz (I)**. [Despre activitatea publicistică a lui M. Eminescu şi F. M. Dostoievski]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2003 mar, nr. 3, p. 26.

IORDACHE, Emil. **Sentiment şi raţiune, de la caz la caz (II)**. [Despre activitatea publicistică a lui M. Eminescu şi F. M. Dostoievski]. În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2003 apr, nr. 4, p. 26.

IRIMIA, Dumitru. **Eminescu şi Veneţia (I)**. În: *DACIA literară*, v. 14, 2003, nr. 49, p. 21-24.

IRIMIA, Dumitru. **Eminescu şi Veneţia (II)**. În: *DACIA literară*, v. 14, 2003, nr. 50, p. 21-25.

ISTRATE, Gavril. **Ediţii şi editori**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 136, 2003 ian, nr. 1, p. 63-66.

JUCAN, Graţian. **Ceasul şi inelul lui Eminescu**. În: *ROMÂNIA literară*, v. 36, 2003 aug 6, nr. 31, p. 25.

LIVESCU, Cristian. **Întâiul Eminescu: studiu critic; Copiii lui Saturn: digresiuni despre geniu**. Iaşi, Junimea, 2002, 245 p. (Eminesciana. Serie nouă; 5)

MAG, Cristian. **Archaeus eminescian**. [Fragmentul eminescian „Archaeus”, structurat sub forma unui dialog filosofic

de inițiere, între un bătrân înțelept şi un tânăr, pune în discuție natura cunoaşterii umane şi principiul identității ființei]. În: *VIAȚA românească*, v. 98, 2003 ian-feb, nr. 1-2, p. 8-20.

MANIU, Leonida. **Câteva aspecte ale spiritualității erosului eminescian**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 206-211.

MANOLESCU, Nicolae. **Critici şi detractori**. [Detractorii lui Eminescu. Ed. îngrijită şi pref. de Alexandru Dobrescu. Iaşi, Editura Junimea, 2002]. În: *ROMÂNIA literară*, v. 36, 2003 mar 12, nr. 10, p. 1, 5.

MARIAN, Rodica. **O lectură a poeziei „Peste vârfuri" – ca text integral**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 55-95.

MARIAN, Rodica. **Luna şi sunetul cornului. Metafore obsedante la Eminescu**. Piteşti, Editura Paralela 45, 2003. (Colecția Deschideri, Seria Comentarii critice).

MARIAN, Rodica. **Metafora obsedantă a lunii în „Melancolie"**. În: *STEAUA*, v. 53, 2002 oct, nr. 10, p. 4-5.

MARIN, Irina. **Critica eseistică**. [Iosif Cheie-Pantea, De la Eminescu la Nichita Stănescu. Timişoara, Editura Excelsior Art, 2002]. În: *ROMÂNIA literară*, v. 36, 2003 feb 19, nr. 7, p. 4.

MARIN, Irina. **Negocieri... eminesciene**. [Viorica Bălteanu, Eminescu şi spațiul cultural italic. Timişoara, Editura Universității de Vest, 2002]. În: *ROMÂNIA literară*, v. 36, 2003 feb 19, nr. 7, p. 4.

MARTINUŞ, Carmen. **Proza artistică eminesciană**. Iaşi, Cronica, 2002, 238 p. (Stelele-n cer; 2)

MĂNOIU, Denisa. **Eterodoxul Eminescu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 36-40.

MĂNUCĂ, Dan. **O inexactitate comparatistă: Lenau şi Eminescu**. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 12, 2003 ian 14, nr. 649, p. 8-9.

MIHĂILESCU, Florin. **Primordialitatea analizei**. [George Gană, Melancolia lui Eminescu. Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2000]. În: *VIAŢA românească*, v. 98, 2003 ian-feb, nr. 1-2, p. 188-192.

MOCANU, Sorin. **Eminescu – modernitatea cronicilor teatrale**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 215-223.

MODORCEA, Grid. **Sfânta Treime a poeziei româneşti**. Bucureşti, Tibo, 2003, 216 p., [1] f. il.

MORARU, Cornel. **Despre melancolia lui Eminescu**. [George Gană, Melancolia lui Eminescu. Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002]. În: *VATRA*, v. 30, 2003 apr-mai, nr. 385-386, p. 145-147.

MOSCAL, Dinu. **Eminescu, poet al gîndului şi al gîndirii**. În: *DACIA literară*, v. 14, 2003, nr. 51, p. 24-26.

MUNTEANU, George. **Hyperion, 1: viaţa lui Eminescu**. Ediţia a 2-a. Chişinău, Ştiinţa, 2002, 347 p. (Opera aperta)

NICOLAE, Nicolae I. **Eminescu: interpretări, comentarii, analize**. Bucureşti, Ager, 2002, 240 p.

NOICA, Constantin. **Introducere la miracolul eminescian**. Ediţie îngrijită de Marin Diaconu şi Gabriel Liiceanu. Bucureşti, Humanitas, 2003, 424 p. (Seria Noica)

OANCEA, Ileana; TASMOWSKI-de RYCK, Liliane. **Eminescu şi oximoronul de identitate**. În: *ORIZONT*, v. 15, 2003 ian 20, nr. 1, p. 3, 23.

PARASCAN, Constantin. **Eminescu şi Creangă la Junimea**. Iaşi, Timpul, 2002, 168 p.: il.

PASAT, Dumitru. **Eminescu şi fascinaţia cărţii**. Chişinău, Pontos, 2002, 62 p.: il.

PASCU, Emilian. **Cu Eminescu, acasă la Leopardi**. În: *DACIA literară*, v. 14, 2003, nr. 51, p. 23.

PAVEL, Toma. **Despre o exegeză eminesciană**. [Ilie E. Torouțiu, Exegeza eminesciană: poezii antume din punct de vedere filologic. Antologie, notă editorială şi bibliografie de Doina Rizea. Prefață de Nicolae Georgescu. Bucureşti, Editura Floare albastră, 2002, 256 p.] În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 269-274.

PAVEL, Toma. **Nocturn şi diurn în basmul „Făt-Frumos din lacrimă" de Mihai Eminescu. Perspectivă prozodică**. În: *POEZIA*, v. 9, 2003, nr. 3, p. 200-203.

PAVEL, Toma. **„Rugăciune" unitate (poetică) în varietate (prozodică)**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 48-52.

PETRAŞ, Irina. **Eminescu la Berlin**. [Ilina Gregori, Studii literare. Eminescu la Berlin. Mircea Eliade: trei analize. Prefață de Mircea Martin, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 2002]. În: *APOSTROF*, v. 14, 2003 mar, nr. 3, p. 6-7.

PETRESCU, Ioana Emilia. **Eminescu: modele cosmologice şi viziune poetică**. Ediția a 3-a îngrijită şi prefațată de Irina Petraş. Piteşti, Paralela 45, 2002, 252 p. (Deschideri. Istorie literară)

PLEŞCA, Brânduşa Dumitrița. **Semnificații ale nocturnului la Novalis şi Eminescu**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 115-130.

POPA, George. **Eminescu mai este actual? (I)**. În: *POEZIA*, v. 9, 2003, nr. 2, p. 232-235.

POPA, George. **Eminescu mai este actual? (II)**. În: *POEZIA*, v. 9, 2003, nr. 3, p. 205-216.

POPA, George. **Vocația luminii în lirica românească. I. Lumina în lirica populară şi eminesciană**. În: *POEZIA*, v. 9, 2003, nr. 2, p. 181-186.

ROGOJANU, Ion C. **Povestea unui sigiliu**. [Ştampila Societății „M. Eminescu"]. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 265-266.

RUJA, Alexandru. **Fără el nu l-am fi avut pe Eminescu**. [Iosif Vulcan, Însemnări de călătorie. Vol.2: Corespondență. Ediție îngrijită, note şi glosar de Lucian Drimba. Bucureşti, Academia Română; Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă; Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu", 2002, 357 p. (Restitutio; 4)]. În: *ORIZONT*, v. 15, 2003 ian 20, nr. 1, p. 11.

SIMUȚ, Ion. **Vectorul Eminescu**. În: *FAMILIA*, v. 39, 2003 ian, nr. 1, p. 7-9.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Cumpănă şi cumpănire la Eminescu**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 137, 2003 iun, nr. 6, p. 1-4.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Eminescu despre Caragiale**. În: *CONVORBIRI literare*, v. 136, 2003 ian, nr. 1, p. 1-5.

SPIRIDON, Monica. **Eminescu: proza jurnalistică**. Bucureşti, Editura Curtea veche, 2003, 420 p.

SPIRIDON, Vasile. **O lectură „par lui-même"**. În: *ATENEU*, v. 40, 2003 aug, nr. 8, p. 16.

SPIRIDON BÎRSAN, Marilena. **„Feciorul de împărat fără de stea". Elemente de magie şi ocultism**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 58-62.

SPIRIDON BÎRSAN, Marilena. **„Feciorul de împărat fără de stea". Motivul cărții magice**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 17-25.

STANCU, Valeriu. **Memento quia pulvis es…** În: *CRONICA*, v. 38, 2003 ian, nr. 1, p. 1, 23.

STORFA, Joachim-Peter. **Scrierile politice ale lui Mihai Eminescu**. Trad. Maria Sass. Bucureşti, Paideia, 2003, 187 p.

ŞTEFĂNESCU, Cornelia. **Critici şi detractori**. [Detractorii lui Eminescu. Ediție îngrijită şi prefață de Alexandru Dobrescu. Iaşi, Junimea, 2002]. În: *ROMÂNIA literară*, v. 36, 2003 oct 29, nr. 43, p. 13.

TIUTIUCĂ, Dumitru. **Mihai Eminescu: ontologie arheică**. Galați, Fundația Universitară „Dunărea de Jos", 2002, 211 p.

TOROUȚIU, Ilie E. **Exegeza eminesciană: poezii antume din punct de vedere filologic**. Antologie, notă editorială şi bibliografie de Doina Rizea. Prefață de Nicolae Georgescu. Bucureşti, Editura Floare albastră, 2002, 256 p.

TORSAN, Ilie. **„Numărul de aur" în două poeme eminesciene – considerații statistice**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 241-258.

ȚICALO, Ion. **Cuvînt şi tăcere în iubirea eminesciană: fragment**. În: *DACIA literară*, v. 14, 2003, nr. 50, p. 26-28.

URSACHE, Petru. **Maeştri ai imaginarului grotesc**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 7-16.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Eminescu şi editarea corespondenței sale în cursul anilor**. În: *VIAȚA românească*, v. 98, 2003 ian-feb, nr. 1-2, p. 6-7.

VÂRGOLICI, Teodor. **Eminescu la Berlin**. [Ilina Gregori, Studii literare. Eminescu la Berlin. Mircea Eliade: Trei analize. Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 2002]. În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 12, 2003 ian 28, nr. 651, p. 4.

VOICA, Adrian. **„Catrene" eminesciene**. În: *POEZIA*, v. 9, 2003, nr. 4, p. 207-212.

VOICA, Adrian. **Devenirea unei poezii**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 134-149.

VOICA, Adrian. **Exegetul şi metoda**. [N. Georgescu]. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 165-186.

VOICU, Amalia. **Depăşirea antinomiei *cădere-ascensiune*, *moarte-viață* în „Memento mori”**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 107-114.

VOINESCU, Radu. **Eminescu – Mit şi contestare**. În: *LUCEAFĂRUL*, 2003 sep, nr. 1, p. 4.

VULCAN, Iosif. **Însemnări de călătorie. Vol.2: Corespondență**. Ediție îngrijită, note şi glosar de Lucian Drimba. Bucureşti, Academia Română; Fundația Națională pentru Ştiință şi Artă; Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu”, 2002, 357 p. (Restitutio; 4)

ZAHARIA, Elena. **Iradieri semantice în poemul „Miron şi frumoasa fără corp”**. În: *STUDII eminescologice*. Coord. Viorica S. Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2003, v. 5, p. 96-106.

ZALIS, Henri. **La o recitire dezinhibată**. În: *CONTEMPORANUL – ideea europeana*, v. 14, 2003 ian, nr. 1-4, p. 43.

Cuprins

Hermeneutică 5

Ipoteze pentru o nouă interpretare a poemului „Luceafărul” / Lucia CHIFOR 7

„Cuplul infernal” şi creaţia poetică / Viorica S. CONSTANTINESCU 23

Povestea magului călător în stele – ontologie a lunii, a morţii şi a creaţiei poetice / Rodica MARIAN 29

Imaginarul utopic eminescian / Vera PÂNTEA 44

Studii culturale, comparatistică

Natura naturans/natura naturata la Mihai Eminescu / Marilena SPIRIDON-BÎRSAN 69

Archaeus, ātman şi brahman / Dana Iuliana BÎZDÎGĂ-GEANGALĂU 75

Cioran despre Eminescu sau despre tentaţia românească a neantului / Adrian CREŢU 82

Fascinaţia romantismului central-european la Mihai Eminescu şi Jókai Mór / DÈNES Jonas 86

Eminescu – aspiraţia cosmică / Gheorghe MACARIE 104

Eminescu văzut de Ioan Constantinescu / Leonida MANIU 111

De la plastic la inefabil în lirica eminesciană / George POPA 120

Strategia discursului poetic eminescian / Iulian COASTACHE 130

Stilistică şi poetică

Eminescu sub semnul Thaliei / Anca Doina CIOBOTARU, Irina DABIJA 141

„Firimiturile geniului” / Bogdan MÂNDRU 145

Un alt epilog pentru *Călin /* Ana-Maria ŞTEFAN 154

Publicistică

Strategia argumentativă într-un text publicistic eminescian / Claudia DINU 161

Elemente ale civilizaţiei occidentale: căile ferate / Sorin MOCANU 171

Prozodie

Răsai asupra mea / Nicoleta BENEA 189
Cum l-aş edita pe Eminescu. Dintr-o ediție de sertar / N. GEORGESCU 195
Poemul *Melancolie* în „Convorbiri literare” şi în ediția princeps / N. GEORGESCU 202
Cercuri concentrice / Adrian VOICA 209

Recenzii, note, comentarii. Varia

Luna şi sunetul cornului – metafore obsedante la Eminescu / Georgiana ANTOCI 223
George Lateş – *Mihai Eminescu. Orfism şi gnomism /* Marilena BÂRSAN 226
Note pe marginea unor cărți de hermeneutica sensului / Lucia CIFOR 231
O antologie necesară / Cătălin CONSTANTINESCU . 238
Mitul poetului național / Adrian CRUPA 243
Spiritul hyperionic şi sublimul eminescian / Bogdan MÂNDRU 245
Clubul metricienilor / Adrian VOICA 248
Dincolo de cifre / Adrian VOICA 267
Părintele Ghelasie Gheorghe de la Mănăstirea Frăsinei, Râmnicu-Vâlcea / Mircea FOTEA 290
România şi şansa bibliofiliei / Letiția CONSTANTIN, Tabita CHIRIȚĂ 302

BIBLIOGRAFIE / Întocmită de Mariana NESTOR şi Camelia STUMBEA, BCU Iaşi 314

Tipărit la
«ATLAS-CLUSIUM»
Cluj-Napoca, mai 2004